IL BARETTI

Chi acquista almeno 40 lire di libri nostri riceverà « IL BARETTI » gratis per tutto il 1926

MENSILE — Le edizioni del Baretti — TORINO

ABBONAMENTO per il 1926 L. 10 · Estero L. 15 · Sostenitore L. 100 Un numero separato L. 1 - CONTO CORRENTE POSTALE

Anno III - N. 1 - Gennaio 1926

Il teatro italiano non esiste

Quando lo diceva Ferdinando Martini le cricche interessate a linciarlo non ne avrebbero avuto l'audacia. Oggi vi sono in Italia dieci riviste di teatro, quindici scrittori che vivono sulle percentuali degli incassi, dodici stipendiati da Giordani, trecento che sperano di arrivarci, tremila disoccupati che partecipano a tutti i concorsi drammatici, duecento critici e milleduecentoventi portoghesi che si propongono di collocare un articolo teatrale nel giornale del capoluogo o in un rivista d'avanguardia.

Per tutti costoro l'esistenza del teatro italiano è indiscutibile come il loro diritto agli alimenti: contro chi ne dubitasse sono pronti a invocare l'intervento dello Stato.

Si difendono con questi argomenti: oggi sono rappresentate «novità» in numero dieci volte maggiore che un ventennio addietro; Pirandello ha fatto fortuna all'estero; il teatro francese non è più incontrastato signore delle nostre scene.

Proponiamo che la risposta a questi argomenti pratici venga data da gente tecnica di teatro: attori, impresari, scenografi e perchè no, maschere di sala. Vi diranno che senza Gandusio o la Galli il teatro rimane vuoto, che una *prima* di Chiarelli o di Bontempelli significa sempre una crisi storica per i nervi del direttore di teatro che alle 9 di sera guarda l'elenco dei palchi invenduti, che Pirandello non ha tre commedie che possano restare in repertorio.

Questi argomenti valgono i primi. Se i giovani imitano Shaw, Andreiev, Kaiser, invece di Bernstein o di Bataille, proporremo un indirizzo di gratitudine ai circoli filologici del Regno, ma abimè, i birboni leggono solo le traduzioni francesi.

Discussioni artistiche a parte, un teatro è sempre il segno sensibilissimo della Società, ma una società non si improvvisa, il gusto per lo spettacolo è così delicato e difficile che tutti i *parvenus* vi si compromettono, e tanto peggio se cominciano a peccare nelle grandi intenzioni. Noi siamo pronti a scommettere che il nuovo teatro italiano non avrà una scenografia decorosa, come la nostra plutocrazia, che gli dà il tono non riesce ad avere una *casa* e non conosce le tradizioni della vera eleganza.

Sotto i programmi di relativismo, di spregiudicatezza, di audacia e di avventura, la società di oggi è quella di ieri: e se la nuova borghesia è più cinica ama poi vedersi idealizzata dai poeti secondo le regole del vecchio sentimentalismo. Il mondo di Niccodemi è generico come quello di Chiarelli, Praga rifiorisce vagamente in Pirandello, Bracco e Butti non sono meno einsteiniani di Bontempelli e di De Stefani. La grande tecnica pirandelliana di *Ciascuno a suo modo* ha ancora tutto da imparare dai veri maghi della meccanica teatrale: Sardou è dieci volte più *relativista* dinamico e moderno di Pirandello, futurista da accademia.

Badate che questi confronti non sono rivendicazioni: noi siamo tra quelli che ai tempi delle famose polemiche mandavano congratulazioni a Tilgher per la stroncatura del vecchio teatro e facevano brindisi a Lucio d'Ambra che si divertiva a dimostrare l'inconsistenza del nuovo. Rivoluzionari contro le classi dominanti e conservatori contro i sovversivi.

Il primo poeta del commesso viaggiatore.

La letteratura italiana intorno al '90 fu romantica e milanese. Con Ferrari s'era spenta l'ultima vena goldoniana e garibaldina. Goldoni e Garibaldi passarono nel teatro dialettale, nelle scene provinciali: e questa fu l'autentica letteratura popolare dell'«Italietta di Umberto I». Milano invece aveva bisogno di una «letteratura nazionale», e con Rovetta ebbe la poesia dell'impiegato sentimentale e deluso nella grande città. Rovetta non fu dinamico e futurista perchè non era stato ancora inventato lo sport. Ma, nonostante l'anima buona del poeta, i suoi commessi viaggiatori ribelli affamati sono capaci di qualunque avventura e di qualunque furore e il povero Rovetta è un cattivo scrittore perchè costretto a discutere con questi scamiciati, a predicare loro onesti ideali, a giustificarli con indulgenza sentimentale e con la teoria della miseria sociale.

Praga, il romantico della "crisi"

Invece il mondo di Praga vuole essere il gran mondo. Nelle sue commedie la borghesia milanese vive di reddito, frequenta i teatri, considera l'adulterio con elegante filosofia parigina crede, dopo l'adulterio, di avere conquistato qualche diritto di considerarsi europea.

Ma non c'è in Praga soltanto il convenzionalismo borghese del verismo o del semplicismo positivista. L'autore della *Moglie ideale* è un giovanotto disinvolto, pessimista, cinico, amaro. Ha indovinato prima di Pirandello la sfrenata volontà di potenza di quella plutocrazia che egli si trovava ad osservare nei luoghi di divertimento e di ozio. Se Pirandello fosse capace di costruire un carattere di donna, se sapesse esprimere una contraddizione femminile, le sue donne sarebbero Giulia della *Moglie ideale*, Nicoletta della *Crisi*, Lucia della *Morale della favola*. La curiosità psicologica di Praga ha subito afferrato queste anime, l'eleganza dei loro sofismi, lo squallore del loro relativismo morale. Qualche volta li ha voluti trattare da eroi, eroi della terza Italia, dimentico che la plutocrazia offre soltanto fantocci di legno ed equivoci morali. Il teatro di Praga sarebbe stato felice se egli si fosse accontentato della sua vena di poeta della contraddizione o di umorista implacabile della crisi morale. Ma egli ha temuto di sembrare troppo diabolico e negatore ed ha inseguito il fantasma di un intreccio romantico e di un contenuto drammatico. Scrittore nato della borghesia ha dovuto regalare ai suoi affaristi un'oncia d'ideale o una pasticca di umanità.

Ibsenismo a dosi borboniche

Bracco, spirito più indipendente, preferì dedicarsi a Ibsen. Ne uscì come Butti, stritolato.

Ricordate la *Corsa al piacere*? Brand, strappato dalle gelide alture Kantiane e venuto a transazione colla sensualità. Butti è infatti il romantico che ha paura del pessimismo, e ci offre maschere colorite di salute artificiale nelle quali cerchiamo invano il fondo di amarezza che l'autore ci aveva annunciato come caratteristica della sua rigorosa solitudine.

Ma forse in Butti c'è un sottile rimpianto poetico di dover venire a patti con le mistificazioni di una civiltà di predatori.

Invece Bracco era un comico nato. Chi saprebbe scrivere oggi col suo garbo una commedia vivace con dialogo trascurato e leggero come l'*Infedele* o il *Perfetto Amore*? Sarebbe stato un buontempone quasi fino, un piacevole cronista mondano, capace nei momenti di malumore di trovare una sua vena nascosta di tribuno generoso o di tuonare contro i pravi tempi. Volle dalla sua malinconia untuosa e morbida di napoletano monotono ricavare problemi ibseniani e vi si applicò con la tecnica teatrale di Dumas che s'adattava perfettamente a un mondo enfatico e oratorio, di tipo borbonico. Quale psicologia e quali toni ne siano derivati si può vedere dall'isterismo del *Piccolo Santo* e dal dannunzianismo della *Piccola Fonte*. E' verissimo che questi drammacci domenicali possono offrire a un attore come Ruggeri più materia di emozioni popolari che gli arzigogoli del *Giuoco delle Parti*. E a Bracco noi non rimproveriamo di aver fatto del teatro vecchio, siamo desolati che abbia voluto fare del teatro nuovo.

Tignola, cenciaiuolo di Prato

Poichè questa società di banchieri e di avventurieri si faceva sempre più esigente, e voleva la crisi d'anima, e il dramma storico e il teatro all'aperto e i costumi di Caramba, Benelli decise di chiudersi per essa in biblioteca. Allestì progetti mistici, adulterii quattrocenteschi, sogni di destini imperiali. In queste mistificazioni l'astioso estro del crepuscolare fallito ha cercato di disegnare la sua autobiografia, dando colori retorici alla propria mediocre perfidia. Ma la critica definitiva dell'eroe Giannetto è stata detta da Tina di Lorenzo quando dimostrò identica con il suo temperamento femminile la mezza anima di questo fiorentinaccio, becero e fazioso. La storia di Sem è la storia di una scimmia di D'Annunzio e la sua malinconia lirica è disarmata da una grammatica rabbiosa e impotente.

Il padre del grottesco

Niccodemi è più un eclettico che un buongustaio. Così per quasi dieci anni è stato il più tipico e fortunato scrittore italiano di teatro: ed è infatti un drammaturgo di importazione. La casa produttrice si chiama Bernstein-Réjane. Senza la Réjane e il noviziato parigino gli italiani non avrebbero conosciuto questo curioso avventuriero del teatro, cinico dell'abilità giornalista del palcoscenico: un vero prodotto di lusso. Ma Niccodemi non ha nel sangue la brutale e meccanica mondanità delle belle tradizioni parigine; il suo è un giuoco rude e sterile di combinazioni ora troppo goffe, ora poco agili. Gli manca un pubblico che secondi e sottolinei il manierismo della sua malizia, ed è costretto allora a farsi tribuno militante, a prendere sul serio le tesi sociali del *Titano* e della *Volata* o il sentimentalismo balordo di *Scampolo* e della *Maestrina*.

Il suo cinismo lo porterebbe a restare osservatore dei suoi personaggi a schernirli capricciosamente. Conoscendo i goffi artifici e le sfrontate esibizioni del teatro e degli spettatori, Niccodemi li ha trattati come materia ignobile di speculazione, ha fatto del rancido sentimentalismo con una bestemmia a fior di labbra, ed è stato galantuomo almeno nel profanare i sogni d'arte ipocriti con una grottesca ironia.

Un figlio di guerra

Gli successe un ragazzo più svelto di lui: del grottesco e dell'ironia costui fece una nuova poetica. Al suo grottesco trovò un titolo da provinciale sentenzioso: *La maschera e il volto* e cominciò a spacciarne la formula come specifica: il teatro italiano era finalmente nato. La formula, per arricchiti di guerra e allievi di Hennequin e Weber era questa: una situazione borghese elementarissima + battute rapidissime + definizioni filosofiche bolse + cretinismo sentimentale + ventidue o ventitrè tradimenti + balli + musica + allegria; previste le scene vuote, le papere degli attori, le bucce di arancio del loggione, tutto al superlativo, tutto in violenta esuberanza e in elettrizzante disordine. Per la prima volta le classi dirigenti italiane si vedevano diventate centro del giuoco, potevano immaginarsi di interloquire nello spettacolo serale o di trasportare il pariginismo ambiguo dei loro salotti equivoci nello sfondo di una scena classica. Chiarelli era un perfetto professore di belle maniere. Se si vuole il segreto della fortuna di questo scrittore mediocre, più noioso di Cavacchioli e di Antonelli, bisogna pensare che egli ebbe il genio della moda e il gusto del pettegolezzo, come un banchiere improvvisato in anni di inflazionismo monetario.

Benelli a Cuneo

Nella vita italiana come tutti sanno ha importanza il regionalismo, amore del campanile; ogni provincia vuole avere il suo D'Annunzio: Cuneo ebbe Nino Berrini, che oggi non dedica più i suoi versi a Giovanni Giolitti. Berrini veramente non copiò D'Annunzio: si accontentò di Benelli come modello mezzano. Noi abbiamo conosciuto Berrini prima che fosse celebre, quando si destreggiava tra le attrici, critico drammatico e drammaturgo *in nuce*. Una nostra indiscrezione ora ci parrebbe quasi un tradimento perchè lo abbiamo stimato un rude e resistente lavoratore sin da quando preparava le sue campagne liriche e ci sapeva dire esattamente di quante parole dovesse comporsi un atto comico gradito al pubblico e quanti minuti convenisse durassero le scene e in quanti versi dovesse stare una parlata d'amore. Berrini sa molto bene che il teatro italiano è una mistificazione, un campo aperto al primo occupante: gli basta pensare che per qualche anno toccò proprio a lui la parte del caposcuola.

Liolà a Corte

Pirandello invece cominciò sdegnando gli onori. Faceva il rivoluzionario e voleva vedersi intorno soltanto dei giovani. Pareva uno spirito bizzarro: un siculo nomade, non di parte saracena come Borgese, ma dei più antichi autoctoni appena grecizzato. Dovendo stare a Roma, si teneva guardingo e sospettoso in aperta campagna e si divertiva in maldicenze contro i potenti.

Questo professore di maestre tra la correzione di un compito e un motto di spirito veniva scrivendo certe novelle argute che tra i suoi contadini di Girgenti sono quasi un patrimonio avito: novelle di creature derelitte; e nel tono del raccontatore sapeva introdurre il patetico della sua rassegnazione languida di maestro, vittima negletta della società. Se si vuol dire il vero, da questa prosa nata nella provincia più disgraziata d'Italia, la «letteratura nazionale» era ancor più lontana che dalla robusta vena epica di Verga.

E quando tentò il teatro, sempre tra un dovere d'ufficio e uno svago letterario, come per aiutarsi a vincere senza impazienza il suo gramo destino Pirandello fece ancora del teatro dialettale. Quasi fu per amore e fedeltà ad un suo conterraneo, Angelo Musco. E infatti di *Liolà*, prima commedia pirandelliana, Angelo Musco, che non era ancora un comico sciupato dal pubblico delle grandi metropoli, fece la sua creazione più bella, tra il melanconico, il tragico e l'antico.

Liolà è un mito solare, un festoso trionfo di popolo, uno schietto canto fiabesco. Una *Mandragola* agreste, vissuta nella malizia del villaggio, trasformata in un canto epico alla fecondità. E' probabile che Pirandello metta oggi Liolà tra le opere rifiutate: non l'ha ristampata e Tilgher, suo interprete autorizzato, non ne ha mai fatto cenno.

Ormai Pirandello è sicuro di essere diventato il poeta di una nuova civiltà, il relativismo. Gli hanno fatto inventare il teatro della doppia verità, più antico di Shakespeare. E' vero che alla sua sveltezza di siciliano è riuscito talvolta specialmente nei *Sei personaggi in cerca di autore*, di trovare toni modernissimi di *poeta della dialettica*, ma questo è un giuoco troppo arrischiato e sottile perchè giovi ripeterlo.

Vestire gli ignudi, *La vita che ti diedi*, *Ciascuno a suo modo* e prima *Il giuoco delle parti*, *Enrico IV* ecc. mostrano un Pirandello aulico e pedante che rovesciando le formule tradizionali crede di aver scoperto un filone di poesia. Tolto alla sua malinconia incolta patetica e agreste, portato in mezzo ai problemi contemporanei che non intende, Pirandello si è fatto futurista e profeta di dinamismo: il suo dialogo è diventato polemico, giornalistico, e spoglio di candore e il suo mondo si è popolato di sradicati e di giocolieri.

Rosso di San Secondo, satiro

Se Pirandello è un passato, Rosso di San Secondo non è più una promessa. La tragedia del mediterraneo, ci è diventata stucchevole. Sappiamo troppo bene che tutto il suo teatro non gli è servito che a corteggiare attrici. Nel dissidio tra l'*ardore dello zolfo* e le *brume dei giardini nordici* ha espresso la più frenetica storia di fatti personali. Ha sognato ville lussuriose, appagamenti voluttuosi, folli avidità: ha cantato l'angoscia di *non poter sensualmente chiudere la primavera in un sapor della bocca, in un fremito di narici*.

Chi ricorda un Rosso di San Secondo lirico di fini sorrisi e di perplessità di vagabondaggio trova nel suo teatro soltanto l'impotenza di un satiro scatenato.

Conclusione

Ora se tali sono i capiscuola diteci voi, lettori, quali saranno i giovani, quali le promesse e il clima del teatro italiano.

SILVIO ALFIERE.

1926

Nel 1926 il Baretti sarà una Rivista agile, spregiudicata, scritta tutta da giovani, italiani e stranieri, che hanno qualcosa di nuovo da dire e non da difendere una mediocre fama professionale. Per la sua tradizione IL BARETTI è già riconosciuto come il giornale italiano più seriamente informato di cose europee.

***

Gli abbonati si affrettino a rinnovare l'abbonamento.

Chi riceve la Rivista a titolo di saggio si abboni.

Il prossimo numero sarà solo più spedito a chi è in regola con l'amministrazione.

Gli amici ci mandino l'abbonamento sostenitore e ci trovino nuovi abbonati.

Pubblicheremo nel prossimo numero l'elenco dei signori che hanno ricevuto IL BARETTI per tutto il 1925 e non hanno ancora pagato l'abbonamento scaduto.

Spediremo volentieri numeri di saggio a indirizzi di probabili abbonati.

REGIA QUESTURA DI TORINO

Torino, 18 Novembre 1925.

Di seguito alla nota 11 corrente pari numero trascrivo per la sollecita esecuzione la Prefettizia 16 corrente:

In considerazione della azione nettamente antinazionale esplicata dal dott. Piero Gobetti pregasi diffidarlo a verbale a cessare da qualsiasi attività editoriale.

Pregasi dare assicurazione e trasmettere copia del verbale.

Il Questore.

L'anno millenovecentoventicinque addì venticinque del mese di novembre in Torino, noi sottoscritto, Ufficiale di Polizia Giudiziaria, ci siamo recati nell'abitazione del Dott. Piero Gobetti di Giovan Battista e di Angela Canuto, nato a Torino il 19 giugno 1901, qui abitante in Via Fabro numero 6, essendo questi in letto malato, ed in ottemperanza prefettizia 16 corrente, in considerazione della azione nettamente antinazionale dal medesimo esplicata, è stato diffidato a cessare da qualsiasi attività editoriale.

(*Seguono le firme*).

La conseguenza di questa nuova diffida è la sospensione dell'attività editoriale di Piero Gobetti.

La vita del Baretti *è assicurata dalla nuova società anonima* Le Edizioni del Baretti, *che continuerà la sola attività letteraria e artistica dell'editore Gobetti. A questa società il Gobetti intende rimanere estraneo.*

Per tutto il 1926 il Baretti *sarà mensile e manterrà il suo indirizzo e i suoi collaboratori.*

Con questo numero Piero Gobetti cessa di esserne il direttore.

Commemorazione di S. Esenin

Sergio Esenin è entrato nella letteratura giovanissimo e dalle sue prime apparizioni egli incominciò a « cantare » i suoi versi. La sua anima poetica si era formata non come prodotto della lettura dei poeti predecessori, ma indipendentemente — nel suo villaggio, nella sua casa di contadino. La rivoluzione sfrenò in questo giovane contadino l'amore delle risse e degli scandali. Egli ama fare il rissaiuolo e nei versi e nella vita. Ma anche in questo Esenin ha del talento, egli si distingue evidentemente dai piccoli poeti, che si trascinavano dietro di lui e le cui trovate erano soltanto noiose. Adesso per Esenin viene un periodo nuovo. Evidentemente egli è stanco di fare il rissaiuolo. E nei versi è comparsa anche la riflessione e nello stesso tempo la loro forma è diventata più semplice.

Non intendo affermare che l'attuale disposizione d'animo di Esenin sia stabile, ma in ogni caso essa esiste e rappresenta un interessante periodo nello sviluppo di questo geniale poeta. Esenin chiama se stesso « poeta scandalista russo ».

Per noi non c'è nulla di nuovo in questa affermazione. Nei Russi, e particolarmente in quelli che avevano ingegno, è stato sempre abbondante l'elemento scandalistico. In Esenin questo elemento ha un carattere nettamente moderno: egli conduce vita licenziosa negli anni della fame in varie « stalle » di poeti, corre di notte per Mosca con una secchia di colore e cambia i nomi delle vecchie vie dando loro i nomi di Esenin e di Marienhof, ma Mosca non lo soddisfa: egli provoca ogni sorta di scandali insieme alla Duncan e in Europa e in America, per poi ritornare al villaggio e sedersi, facendo un inchino, sulla panca di contadino. Sarà un bene, se anche la reazione alla fase del teppismo sarà russa, chè la sua Musa sarà più profonda e più penetrata di vita. Così, almeno, è avvenuto sempre nei Russi.

dalla *Volja Rossi*, di Praga
(Trad. di Ettore Lo Gatto).

PILLOLE

Ambiguità del letterato italiano.

« A noi non ripugna d'udire il linguaggio dei mercanti e dei giocolieri, nè di dividere la nostra magra gloria con il lottatore e con il corridore d'arena »

U. Fracchia, in *Fiera*.

Gli uomini di quarant'anni.

Da una generazione di gladiatori e di stroncatori, a poco a poco, passata l'età sinodale, è venuta fuori tutta una schiera di facili e addomesticati elogiatori delle cose più vili del mercato letterario; e da una generazione di mistici del capolavoro, tutta una fitta schiera di compiaciuti e rasserenati scrittori di « terze pagine di giornale ».

Leonardo, dicembre.

Vecchie definizioni di Soffici.

G. A. Borgese: *Il giovine centenario.*
Ugo Ojetti: *Il commesso viaggiatore del nulla.*

Ojetti aspetta la terza edizione del "Poeti d'oggi„

Delle prime quattro note di Sisifo nella *Fiera* due sono consacrate alla lode di Papini e di Soffici.

Un accademico di domani.

Ci auguriamo che sia fatto posto piuttosto ai giovani (e per tali s'intendono in Italia gli uomini dai quarant'anni in su) in piena maturità e vigore di forze, capaci di dare a quest'Accademia antiaccademica un impulso veramente vitale.

U. Fracchia, in *Fiera*.

Ritratto romantico di Ibsen

Dicono che Ibsen non si legge più. Non è più vicino allo « spirito contemporaneo ». I suoi « problemi » non parlano più all'orecchio che ha capito la dialettica; e gli uomini sentono le tragedie moderne ciascuno a suo modo.

Parleremo dunque da romantici dicendo che Ibsen chiede al suo lettore un'anima eroica. Nessun profeta fu più disarmato di lui che dice la sua parola ribelle ed austera a una civiltà decadente, a popoli frolli, sprovvisti di minoranze capaci di grandi sogni e di sacrificio. Parla a pochi; la sua arte è impopolare e si dimentica che fu la prima voce rivoluzionaria del teatro europeo.

In Italia Ibsen trovò la più grande interprete, la Duse, e il critico più tormentato e più simile alla sua solitudine, Slataper, vittima, come lui del dissidio tra arte e morale. Eppure ebbe la popolarità solo attraverso al fraintendimento e al volgarizzamento che degli *Spettri* fece Zacconi.

Chi ama Ibsen non si fa scrupolo di sembrare tendenzioso per disegnarne un ritratto completamente ripugnante alla famigliarità e alla leggerezza con cui lo si usa considerare dopo averlo piacevolmente imborghesito e raffinato dai troppi toni aspri e violenti. Bisogna collocarlo nella sua vera atmosfera tragica di democrazia guerriera, ricostruirne il tormento metafisico, la lotta contro il troppo umano, l'idea fissa della divinità inesorabile, la ispirazione spoglia di carità e di indulgenza.

Nell'eroica coerenza del poeta norvegese si può cogliere, durante il corso degli anni, una chiarezza sempre più impressionante di stile e di coscienza. L'itinerario di Ibsen è quello dell'eroe che cerca il suo ambiente. Prima grida la sua originalità e la sua passione: si direbbe un vendicatore scatenato; poi si chiude in sè stesso, si fa discreto, trova intorno a sè risonanze, può confinarsi, ragionare il suo tormento: l'eroe ha raggiunto nel dramma la sua serenità e il suo equilibrio; la tragedia non è più l'eccezione, ma la vita di tutti i giorni. Catilina è diventato Borkman, Allmers, Furia è diventata Hedda.

Nel dramma di *Catilina* il protagonista si accontenta ancora di programmi, esulta di romantiche fiducie; Ibsen crede al suo Catilina, soffre di doverlo riconoscere invalido al compito che gli ha assegnato. E' il momento della candida fede: Ibsen ha regalato ai suoi personaggi le sue preoccupazioni ed è trepido e curioso degli effetti che ne verranno. Nella rancura inacidita di Furia c'è già la donna ibseniana, perversa e misteriosa ma Aurelia, spirito del bene, le si contrappone troppo ingenuamente. Il poeta ha dato a queste aspirazione gonfie o imprigionate, un tragico scenario di fantasia storica: e la sua retorica è stata davvero provvidenziale nell'attenuare il verismo del suo Catilina troppo nordico e della sua Roma troppo borghese. Però i viaggi storici di Ibsen giovane furono tutti infelici e inconcludenti. Anche nella *Signora Inger*, egli finì per mettere nomi medioevali a procedimenti di intrigo polizieschi.

Il giovane ribelle soffocava tra le chiuse pareti domestiche e tra le mura della città filistea: eppure la storia sua e della sua gente lo allettava per epica seduzione. Il *Festino a Solhaug* e i *Vikingi in Helgoland*, infatti, sono le prime opere del suo più puro istinto. Qui la verità etica riposa nei toni ben appropriati di Sigurd e di Hjordis, è già sua maturata esperienza e tornerà nel Borkmann.

Il rigorismo morale dello scrittore, che in Brand rivelerà ancora tanta chiusa e sofferente aridezza, qui s'accorda col mito quasi cordialmente.

Ma prima che diventi legge del quotidiano, anima di un mondo spontaneo e proprio, non più preso a prestito, occorre che la tragedia di Ibsen, incompreso e protestante, eroe sacrificato, si prolunghi di altri trent'anni, e il suo stile acquisti più profonde confidenze con le magie delle anime che si confessano.

Poverissimo di intuizioni originali è il pensiero e la cultura è quella comune dei tempi. Difficilmente egli si interessa alle idee che non siano diventate tragedia di un uomo. Eppure il suo stile chiede quasi peculiarmente la forma dell'aforisma: ogni sua osservazione vorrebbe il rilievo deciso della *massima*; diresti che il suo sconsolato pessimismo riesca almeno ad armare i suoi fantasmi di una certezza apodittica. Così accade che anche nelle opere giovanili noi troviamo continue costellazioni di sorprendenti affermazioni, e si respiri l'atmosfera della scoperta, proprio quando credevamo di essere soffocati dall'incertezza e dalla banalità. Nelle opere della maturità ibseniana invece c'è una lucidità fantastica, quasi di sonnambulo che può dire parole fatali con indifferente serenità e risolve i tormenti personali impassibilmente come se si trattasse di problemi metafisici.

Come questa chiarificazione sia lenta e faticosa potete vedere attraverso la *Commedia dell'amore*. Questa vorrebbe essere satira ed è il grido più disperato di Ibsen contro il soffocamento delle abitudini e la grettezza filistea. Uno sforzo di elevazione in cui già la catastrofe nasce *ibsenianamente* per il fatto stesso che è presente una idealità. La meschinità angusta in cui si è costretti a vivere è descritta con penetrazione dolorosa; ma vorrebbe darsi ragione anche di ciò che odia sicchè nello studio d'ambiente c'è qualche simpatia almeno per il fatto che se ne constata l'ineluttabilità. Eppure il primo grido di libertà è già un suicidio. La logica dell'ideale negli eroi ibseniani non si può accordare con la realtà. Decisamente i colloqui di Falk e di Swanild annunciano l'Ibsen dei capolavori, sebbene nella loro comunicazione di suicidi si introduca l'angustia di un rimpianto.

La seduzione primaverile di quest'opera rimane il più candido sorriso della natura aperta e inebriante in un mondo che rapidamente fu domato dalla sovrana aridità di un imperativo categorico. E ancora l'autore non riesce a vincere l'intima retorica di esuberanza a cui i suoi eroi si abbandonano nell'atto che comunicano col mondo. L'impassibilità di Hedda Gabler non fu una facile conquista. La retorica, la sopravalutazione di se stessi rimane il peccato originale di tutti gli eroi ibseniani. Essi devono poi scontare in silenzio. Peraltro nella *Commedia dell'amore* viene accettato il compromesso. La ribellione di Falk è oratoria come la sua rinuncia, la sua azione è più di scatti nervosi che di eroismi. Swanild è un'apparizione precoce, un sogno d'innamorato. Così il drammaturgo si fermava per stanchezza all'idillio.

Bisogna lasciare che la satira del mondo borghese si raffini e che lo sdegno si faccia sereno; che attraverso *La lega della gioventù*, *I sostegni della società* e il *Nemico del popolo*, Brand provi tutte le delusioni ed esperimenti l'impossibilità di lottare. Ibsen si separerà dal mondo definitivamente quando constaterà tutto il ridicolo che c'è nell'entusiasmo di Stockman. Allora il suo dramma troverà architetture fantastiche sovranamente primitive e classiche, e cercherà francamente la purezza e la semplicità greca.

Abolisce il mondo estraneo, i personaggi inutili: la vita di ognuno è nella sua storia, nel suo istinto. Gli eroi sono eccezionali soltanto nella loro concentrazione, non nelle azioni. La grandezza degli avvenimenti è commisurata alla logica interiore. In *Rosmersholm* rimane solo più l'eco della politica. A Solness, per il suo ideale basta una torre. Nel *Piccolo Eyolf* il tragico quotidiano è ancora più chiuso e non chiede nulla al mondo esterno. Qui i fatti che verranno, i fatti esterni, sono anticipati nel presentimento e nella confidenza. Perciò il dramma è tutto nei colloqui di Allmers e di Rita. Ibsen ha trovato nuove forme di tortura ragionata e non si serve più della catastrofe, nè delle ribellioni. La poesia dell'ineluttabilità non ha più bisogno di antecedenti, si svolge tutta sulla scena e nella crisi di poche ore si riassume il destino della umanità.

Se non ci fosse quest'atmosfera tragica e cosmica non potremmo spiegarci la prolungata ed esasperata discussione di Rebecca e di Rosmer. *Rosmersholm*, uno dei drammi più ricchi di difetti della maturità ibseniana, ha la sua invincibile seduzione in questo, che noi vediamo tutto il processo per cui una semplice donnetta si angelica e si transumana. Noioso si annuncia l'intrigo e il tormento di Rebecca che vuol diventare moglie di Rosmer; senonchè appena ella può essere contenta, eccola per incanto assurta alla dignità dell'eroe isbeniano, cui ogni appagamento è negato: essa deve morire. Fato grigio di pioggia greve e di cavalli bianchi.

La linea del dramma classico è trovata in *Hedda Gabler*, il dramma dell'istinto di Ibsen, squallore oggettivo, suicidio idillico. Tutto ciò che era patologico ed eccezionale, qui è diventato poesia. Il poeta rinuncia ai fatti personali, evita rigorosamente le confessioni. E infatti nella realizzazione fantastica si sentono i limiti di questo disperato studio oggettivo che talvolta è persino crudo. In compenso l'artista rivela la sua più acuta ironia, nel dialogo tagliente, analitico, inesorabile che dà un rilievo a tutte le sottigliezze e a tutte le interruzioni.

Se confrontate l'ispirata freddezza di Hedda con le calde esortazioni di Furia, con i programmi selvaggi di Hjordis, e anche con la melodica ingenuità ingiustamente famosa di Nora (*Casa di bambole* non è un *inferno* poetico), voi sentite quali tormenti abbia dovuto soffrire Ibsen per mettere in bocca ai suoi protagonisti un linguaggio proprio.

E i segreti della grammatica e dello stile ibseniano nascondono veramente la condanna e la liberazione di un uomo mosso per rinnovare il mondo che ha trovato Dio nella solitudine del suo pessimismo e nella rinuncia a tutte le speranze.

Baretti.

Galleria degli imbalsamati

F. T.

Cantiamo il precursore. Cantiamo il nostro uomo rappresentativo. Rivendichiamolo contro tutti i plagi. Il puro genio della stirpe; il difensore della latinità a Bolzano e a Tokio.

Lo proclameremo in Campidoglio maestro autentico dei suoi concittadini, fanatico e buontempone, filisteo e patriotta, improvvisatore e avventuriero, mirabile mistificatore internazionale, Conte Gorani in casa di Corrado Brando.

Propagandista, patriotta all'estero. Ha affermato nel mondo la nostra arte contemporanea con la bella violenza dei tenebrosi storici eroi della stirpe. Non per ironia, — per dinamismo è nato l'italianissimo nell'imperiale Alessandria (Africa romana) ed ha scritto in francese la prima dozzina di libri non ancora superdinamici.

* * *

Ma nell'allegria di questa celebrazione sorridente Marinetti diventerebbe ipocondriaco. Egli è un uomo serio e non sa stare all'ironia. La sua vita è votata a una missione, la sua impassibilità ascetica di spirito pratico gli impone in tutti i casi una condotta studiata e appropriata. Ha dovuto uccidere la spontaneità per essere l'uomo rappresentativo di una razza spontanea e irriflessiva.

In terra di condottieri e di eroi è stato pronto a trasformare il dilettantismo della selvaggia avanguardia parigina in fogge e riti di combattimento severo. Ebbe a Milano il circo per la sua giostra: azienda commerciale, ufficio di collocamento, agenzia di chiaccheroni scocciatori e sfacciati, organizzazione di pubblicità *reclame*, grancassa. Il movimento di corso Venezia fu una nuova disfida di Barlotta, moderna, commerciale, romantica. Come Mafarka, creò dal nulla. Nacquero ogni giorno nuove covate, nuove generazioni futuriste e Marinetti trovava un posto per tutti. Instaurò la religione della velocità, la poesia dello sport; trovò teatri per la forza fisica, il coraggio temerario, la vita pericolosa. Con Russolo intonarumori sportivi e studenti milanesi fecero la loro prima rivoluzione.

Nel condottiero una fantasia africana di immagini fra torbide e luminose, sotto la faccia tosta più imperturbabile; un bisogno « mediterraneo » di espansione sotto il cipiglio severo e sotto l'aforisma sentenzioso. Precursori degli squallidi eroi della nostra generazione, incapaci di confidenza e di intimità, predicatori di energia per paura della solitudine, per paura di dover fare i conti con se stessi. La maschera e il cipiglio dovrebbero nascondere l'aridità. La compromettente e ineducata abitudine di pensare in pubblico vale come illusione e apparenza del pensiero.

Non si può immaginare, senza averla provata, la tristezza di un *tête à tête* con Marinetti. Se riflette vi dà un'impressione di sforzo e di pena; nulla ha da dirvi e i suoi silenzi ispirano disagio e pietà. La sua grande scoperta artistica è il teatro di varietà, la sua religione il tattilismo. Toglietelo agli artifici di luce del palcoscenico e avrete l'impresario disarmato. Vive di rumori e di trovate. E' un oratore smontato se non può ripetere con la folla un dialogo addomesticato. Ha bisogno della grancassa, degli intona-rumori, di un codazzo di adulatori pacchiani e di servi zelanti che gli facciano da coro che lo sollevino dalla sua malinconia da teatro di burattini, che lo aiutino ad esaltarsi. L'accompagnamento della sua banda gli da una garanzia di continuità della sua mistificazione, la sagra e la festa la proteggono come una schiera di pretoriani.

L'esame del suo stile può confermare la sua incompatibilità con le idee, con la vivacità, con la fantasia. *I manifesti* hanno la vivacità polemica del più tenace e pedante professore tedesco. Sono insistenti e noiosi, divisi in capitoli e in paragrafi scolastici come un catechismo, schematici come un trattato. Quando s'abbandona all'onda del lirismo allora le parole in libertà e le proposizioni asintattiche ritraggono la sua anima vuota e sconnessa, le sue doti di osservatore semplicista devoto al più grossolano impressionismo, senza continuità lirica.

Ci ha dato l'arte tipica del commesso viaggiatore, dello studente impaziente, del veloce imbecille, col falso titolo: primitivismo e sana barbarie! Noi ricordiamo poche pagine di Marinetti in cui abbiamo sentito il brullo del deserto, poche immagini di sensualità orientale, chiuse e soffocate tra una fioritura di enfasi, di declamazioni, di africana voluttà impotente. Arte rappresentativa.

Macouf.

Nei prossimi numeri: 2. Il saraceno Borgese. 3. Bontempelli. 4. Soffici. 5. Fracchia, ecc.

IL ROCCOLO

Nella *Reminiscenze della propria vita* di Lodovico Sauli d'Igliano, il piemontese e subalpinissimo diplomatico di Carlo Alberto, si può leggere a pag. 263 del 1° volume, edizione Alberghi, un gentile aneddoto, relativo al tempo in cui il Sauli era impiegato alla Prefettura, — Prefettura allora napoleonica, — di Torino.

Ecco l'aneddoto:

«In quei tempi capitò nella nostra camera il signor Grassi, il quale lavorava in un'altra divisione, e veniva chiedendo come il verbo filare si potesse tradurre in latino. Gli altri ammutolirono; ed io dissi: «*neo, nes, nere*». «Questo lo so, disse il Grassi; ma la voce *nere* non è di buona latinità. «Pure è usata da Ovidio, ripigliai, là dove nei *Fasti* descrive Lucrezia che dispensa il lavoro alle ancelle. «Ovidio, replicò il Grassi, Ovidio non fa autorità. Era peraltro, diss'io, scrittore del secol d'oro d'Augusto. Ma se l'autorità di Ovidio non vale valga quella di Tibullo: *Di tibi talia nento*». Il Grassi finì col dire: «All'autorità di Tibullo piego le mie bandiere, e non ho cosa alcuna da opporre. Bravo, soggiunse; si vede che Ella non ha gettato il tempo durante la prima sua gioventù».

Perchè non ci siano dubbi, conviene ripetere che questo dialogo si svolgeva fra due impiegatucci di prefettura, a Torino, nell'anno 1807 e che Torino passava allora per la Beozia italiana, e che, effettivamente, nel 1807, essa era un po' intontita del continuo rullo di tamburi delle caserme imperiali.

Per constatare il progresso delle umane lettere, desidererei sapere chi, oggi, potrebbe sostenere sulla classicità della voce *nere*, un dialogo simile, a botta e risposta, come quello tra il Sauli e il Grassi. Non dico nelle prefetture: dico nelle università.

* * *

Riletto qualche pagina del purissimo, amenissimo e pio Giambattista Giuliani: *Delizie del parlare toscano*.

Che precisione, che informazione, che serietà, in questo tenue Lemonnier! E gli stenti di questo povero prete, andare qui o lì per le campagne o per le officine, a raccattare termini propri e modi di dire efficaci! Tutta una vita. E la semplicità, la modestia con cui il risultato di tanto lavoro è presentato: «Spero di non ingannarmi nella fiducia d'aver fatto un lavoro utile e fors'anco durevole non per la parte mia dimenticabile facilmente, ma sì per la parte che vi occupa il potente linguaggio, signore delle gentilezze e naturale maestro del parlare italiano». Non pretendeva di essere un artista. Si contentava di essere un lessicografo, un grammatico, un chiosatore di qualche verso di Dante..

Oggi ci sono dei toscani che del loro parlare conoscono le delizie meno bene, assai meno bene di quanto non le conoscesse il Giuliani: e hanno uno stok di modi di dire e di riboboli fiorentini e pratesi infinitamente meno ricco e abbondante di quanto non lo avesse lui. Eppure, credono che questo basti per scrivere dei romanzi: che riescono, si capisce, freddini freddini, tutti pezzi di bravura, tirati e appuntati cogli spilli: noiosi. Si leggono, solo per seguire colla matita bleu i termini dialettali, messi lì in mostra, per far vedere come in Toscana si parla bene.

Vedi caso Cicognani.

* * *

Tra gli scrittori italiani moderni, credo che ce ne sia uno solo che abbia le *Delizie del parlare toscano* sempre sul tavolo di lavoro, a portata di mano. E' Ugo Ojetti.

In questo, Ugo Ojetti è una persona ammodo.

* * *

E piace tanto poi, nel Giuliani, quel suo grande amore, quella sua venerazione, non solo per il parlare toscano, ma per la gente che ha un così bel parlare. La rivendugliola di Pisa, il villanello della montagna di Pistoia, il barrocciaio di Certaldo, il fornaciaio di Pescia, il legnaiolo del Casentino, tutta la gente che egli incontra su per valli e colline di Toscana, e ch'egli sta ad udire incantato, vorrebbe metterla sopra un altare. Non fa che lodarsene. Alla fine di ogni lettera, leva le braccia al cielo. «Oh beatissimo il popolo che ha sortito di natura così ingegnosa e spedita favella!» (pag. 44) «Beato a me, se mi si concedesse di scrivere come essi parlano!» (pag. 36). «Oh, se io avessi salute! Vorrei davvero studiare quest'attico linguaggio!» (pag. 33). «Nè mai potrà perdersi questa gentile progenie del popolo toscano, ma tengo anzi per certo, che sia destinata a rifiorire l'Italia, e con essa tutta l'umana civiltà» (pag. 95). «Oh, come presso questo popolo si mantiene squisito il senso della bontà! V'appar ingenita la cortesia, sinceri gli affetti e prosperevoli le virtù della religione: talora vi ammirai l'aspetto di una santità contenta nelle tribolazioni» (pag. 190). E tutto il libro è pieno, di questi *oh!* e di questi *ah!*; oh, le gentilezze toscane, ah, l'animo squisito come la favella!

Oh, il buon padre Giuliani! Ah, il candidissimo maestro di tutte le delizie del parlare toscano!

* * *

Upton Sinclair, in un articolo pubblicato sulla *Frankfurther Zeitung*, rivela il retroscena della vita famigliare di Mark Twain.

Per venti anni Mark Twain fu lo scrittore più pagato, più acclamato e più trionfante di America.

Pareva a noi uno spirito liberissimo, un canzonatore scorbellato dell'America e delle società americane: pareva che l'America pagasse con trecentomila dollari ciascuno dei suoi libri, precisamente per sentirsi canzonata da lui.

Ebbene, no. Mark Twain fu un martire della «rispettabilità». Ora sappiamo che i suoi sentimenti più vivaci, il disprezzo verso la plutocrazia, l'odio contro il settarismo puritano, egli dovette sempre tenerseli in corpo, accennando a pena, con qualche amico, al dolore della sua vita intellettuale ferreamente limitata e controllata, alla reticenza delle sue opere più celebrate. Non poteva combattere, come avrebbe voluto, le cose ch'egli più vivamente odiava. Non poteva perchè la famiglia, l'ambiente in cui viveva, la società della gente per bene e colta alla cui estimazione egli teneva, tutta l'America infine, esigevano da lui ch'egli fosse umorista sì, ma insieme, in alto grado «rispettabile». «Respectability». Chi deride e canzona la civilizzazione capitalista e il settarismo puritano può essere grande artista finchè vuole, ma non è più «rispettabile». L'America lo isola, lo bandisce. Mark Twain, il «coraggioso umorista» aveva paura del bando della gente per bene!

Tipico ciò che gli capitò con Gorki. Lo scrittore russo era andato in America per raccogliere fondi in favore dei rivoluzionari del suo paese. In un primo momento, fu progettato un grande banchetto in suo onore che doveva essere presieduto da Mark Twain. Tutt'a un tratto, scoppia lo scandalo: Gorki viveva con una donna, che non era sua moglie! Orrore! Tutta la gente per bene di America pensa e dichiara che Gorki non è «rispettabile», e che tutti coloro che praticano con lui non sono «rispettabili». Mark Twain declina l'onore di presiedere il banchetto.

Qualche anno dopo, nel 1905, il colonnello americano Giorgio Harwey lo invitò a un ricevimento in onore dei delegati russi e giapponesi, dopo la pace di Porthsmouth. Mark Twain di primo impeto, vergò un telegramma di sdegnoso rifiuto, in cui diceva di essere, lui, un umorista ben più debole di «quei signori diplomatici, che dalle tragedie di una grande guerra erano riusciti a ricavare la commedia di un ricevimento in marsina». Ma il telegramma, non partì. Mark Twain ebbe paura di offendere la «rispettabilità» del pubblico americano, il quale era lusingato di vedere la pace tra russi e giapponesi conclusa sotto gli auspici di Roosevolt. Mark Twain, «lo spietato critico della società moderna», fece come fa Missiroli, in casi simili: lesse il telegramma agli amici intimi, e poi ne mandò un altro, elogiando lo spirito di pace dello Czar.

La moglie e le due figlie lo «correggevano» o sottoponevano a rigorosa censura preventiva tutti i suoi scritti. Un giorno la moglie tornò a casa indignata contro di lui: il predicatore della comunità aveva detto, che Mark Twain, in una novella, aveva usato delle parole scorrette. «Delle parole scorrette!» Mark Twain, nella seconda edizione, ripulì lo scritto, e lo rese presentabile al pubblico «come si deve». L'opera sua più sincera e più bella, «Huckleberry Finn», Mark Tvain la dovette scrivere nei ritagli di tempo, nelle ore bruciate: e tenerla a lungo nascosta. Oggi, appena in questo suo libro possiamo trovare qualche traccia, timida, del vero pensiero di Mark Twain, che spunta dietro il suo «io ufficiale», ortodosso, conformista, americano. Scorrete, nel *Corriere dei Piccoli*, le avventure del marito di Petronilla, continuamente «corretto» dalla consorte: è press'a poco la storia di Mark Twain, in più le busse. Le donne di casa dello scrittore esigevano da lui questo: ch'egli non le ledesse, coi suoi scritti, nelle loro relazioni sociali. Riducevano tutto il suo umorismo allo «Standard» della borghesia di Elmira, la città in cui avevano residenza. Ciò che poteva offendere la borghesia di Elmira, cancellato. Esse rappresentavano in questa loro severa funzione censoria, il gusto del gran pubblico americano, delle masse che compravano e pagavano le opere di Mark Twain: lo scrittore lo capiva, e si sottometteva. L'America: una cosa terribile! L'«inesorabile e spregiudicato scrittore» piegava.

Per comprendere tutta la superiorità intellettuale dell'antico regime sulla democrazia, e in genere, della vecchia cultura europea sulla nuova forma di civiltà che dall'America invade, a poco per volta, anche l'Europa, bisogna ricordare che, mentre Mark Twain scriveva di nascosto «Huckleberry Finn», Anatole France si recava, ogni giorno, a lavorare in una stanza, preparatagli nell'appartamentino della sua governante-amante: e che il marito legittimo di costei era precisamente l'incaricato di vegliare alla tranquillità del Maestro, e gli preparava il pennino nuovo infilato nell'asticciola, l'inchiostro nel calamaio, le cartelle di nitida carta disposte a quel tal modo sulla scrivania; e che tutta l'Europa elegante e colta conosceva perfettamente queste cose, e le trovava di molto buon gusto, una prova della vecchia sopravvivente gentilezza francese.

***

Quando, qualche mese fa, fu conferito il premio Nobel per la letteratura a St. Reymont parecchi italiani si meravigliarono: e, naturalmente, cominciarono a dire che i membri della Commissione Nobel sono della povera gente, oppure dei sistematici dispregiatori della moderna letteratura italiana, o cose simili. Si aspettavano il premio per Pirandello: e chiesero: ma chi è, questo Stanislao Reymont!

Ora vedo da un catalogo tedesco che l'opera maggiore del Reymont «*I contadini polacchi*» fu tradotta, integralmente, in tedesco e pubblicata presso il Diederich di Jena, la bontà di quattordici anni fa. Nessuno di noi se n'era accorto: ma la Commissione Nobel, che è più diligente di noi, se ne accorse. Vedo anche che *I contadini polacchi* sono stati tradotti, sempre integralmente, in giapponese e in indiano: noi non ne abbiamo tradotta neppure una riga, e il Lo Gatto ha già osato molto, mettendo dinanzi al pubblico italiano, che non ne vuol sapere, un saggio del Reymont: «E' giusto!» Vedo infine che ora esce, in Germania, una riduzione dell'opera del Reymont adattata in modo tale da poter essere compresa in sole 680 pagine: la Germania, dunque oltre al testo integrale, ha anche quello ridotto. Noi abbiamo quello ridotto e francese.

E' veramente provvidenziale che il conferimento del premio Nobel sia fatto da una commissione di norvegesi, orientati tutti, per affinità di cultura e di lingua, sulla produzione artistica tedesca, o sulle pubblicazioni tedesche. I membri della commissione possono conoscere in una lingua per essi corrente, molti autori che non sono ancora arrivati alle vetrine delle librerie parigine: possono giudicare prima e all'infuori del crisma santissimo della traduzione francese. Ciò dà ad essi, per professori che siano, un campo di osservazione molto più vasto di quello della produzione parigina: e rimette la letteratura francese moderna al suo posto, in mezzo a quelle di tutti i paesi di Europa. Le loro scelte possono parere inspiegabili, bizzarre, matte, a noi, ai nostri critici, ai nostri giornalisti, che sono per lo più poveri parassiti del *Vient-de-paraître*: ma in realtà, sono scelte che posseggono molto più senso delle proporzioni di quanto non paia.

Solo una commissione giudicatrice composta di svedesi poteva infliggere alla tirannia letteraria francese una «mise-au-point» così rude, come quella di aspettare a premiare Anatole France fino al 1921. I partigiani dell'imperialismo spirituale italiano, i quali, da veri italiani, ignorano completamente tutta la produzione europea che non sia francese, se avessero dovuto giudicare, avrebbero deposto il premio ai piedi del France fino dal 1890, o press'a poco...

* * *

Un segno commovente del nostro provincialismo letterario è dato dal conto assiduo e diligentissimo che le nostre riviste bibliografiche tengono, di ciò che si stampa all'estero su di noi. Di tutto ciò che si stampa: anche dei trafiletti, anche delle «poche righe». Anche dei per finire.

Così, noi siamo informati puntualmente che il *Zofinger Tagblatt* e la *Neue Aargauer Zeitung* hanno pubblicato, in data tale, un articolo su D'Annunzio; che l'*Epoque Nouvelle* di Bruxelles si è occupata dell'attività letteraria di Ardengo Soffici (come a dire, un articolo di memorie sismologiche su un vulcano ormai spento); che il signor Vandoyer ampiamente contò sull'*Echo de Paris* di alcune recenti opere critiche francesi (udite, udite!) sull'arte italiana; che il nominato Senor Don Gustavo Abril si è occupato di Pirandello sul notissimo e importantissimo periodico *El Noticiero Sevillano*; che il *Wiadomosci Literakie* di una città qualunque, lassù in Polonia, ha pubblicato un profilo di Marino Moretti; che l'*Adeverul* di Bucarest parla — finalmente! — del teatro di Carlo Goldoni; che un simpatico trafiletto è dedicato alla memoria di Giacomo Boni sulle *Rheinisch-Westfälische Zeitung* di Essen, in data (precisiamo ben tutto!) del 24 luglio u. s. E così via: basta prendere tra mani anche l'ultimo numero dell'*Italia che scrive*.

Ora, io non so se il veder lì, scritto, stampato, ancora una volta, il proprio nome, con l'aggiunta che di questo nome si è occupato il tal signore a Varsavia o a Siviglia, faccia piacere a Soffici, a Moretti: e forse farà piacere. Ma noi, poveri lettori, ma io, che ahimè! non sono nominato mai da nessun giornale straniero e perciò non vedo rimbalzato il mio nome nelle apposite rubriche delle riviste italiane, provo un senso di malinconia. Prima di tutto, mi fa pena, ma sì: imperialisti spirituali lo siamo un pò tutti! mi fa pena constatare e contare quanta poca gente ci sia, fuori d'Italia, che ritiene la letteratura moderna italiana degna di lettura e di studio: perchè, se quella rubrica vuole essere un censimento, oh, che magro censimento che ne vien fuori! E poi, mi dà pena anche maggiore quel vedere della brava gente che raccoglie con tanto impegno tutte le voci, e fin tutti i fiati, che i critici stranieri degnano di emettere sulle cose nostre; e quel distendere per benino anche i nomi di giornali che non hanno importanza nessunissima, e quelle réclame fatte gratis a chissà quale trinciaparole di Siviglia o di Bucarest, solo perchè questi si è accorto che esiste Pirandello e che è esistito Goldoni, e ne dà parte ai sivigliani e ai levantini di Bucarest...

Tutto ciò è molto goffo; ripeto, molto provinciale. Ho un bel cercare: ma non trovo una sola rassegna francese che curi, con altrettanta pedanteria, la raccolta di notizie su tutto ciò che si stampa pel mondo, a proposito della letteratura francese. Non ce n'è una, io credo. Ce l'avrebbero, il loro daffare! E poi, non vogliono neppur parere di occuparsene tanto. E hanno ragione.

A proposito della *Rheinisch-Westfälische Zeitung*, quella che a tutti noi italiani ci ha fatto il così grande onore di occuparsi, con un trafiletto, di Giacomo Boni, ricordo una visita che feci alla sua redazione, nella primavera del '23, ai tempi della Ruhr.

La *R. W. Zeitung* è un grosso giornale di provincia, impiantato enormemente bene, come tutti i giornali di provincia tedeschi, in un edificio proprio; tipografia modernissima, non so quante linotypes, supplementi illustrati splendidi, inserzioni a non finire. In compenso — naturale e necessario compenso — povertà assoluta d'idee, notiziario ridicolo, articoli pedanteschi e solenni, tutta la desolazione spirituale della stampa provinciale di Germania. E ogni giorno, il *Feuilleton*, il celebre *Feuilleton* di tutti i giornali di Germania; quella parte inferiore della prima e seconda pagina, quel pian terreno, riservato alla bellettristica locale: *Theater und Kunst*, la novella domenicale, il resoconto del viaggio dell'ingegnere andato in Turchia o del commesso viaggiatore al Brasile, tutta una rubrica stitica e cachettica, che costituisce il più grande disonore del giornalismo tedesco: una specie di rubrica «Giornali e riviste» nostrane, ma con molto più pretese, e molto più pesante.

Vado dunque alla *R. W. Zeitung*, per avere non so che informazione. Ero capitato fuori d'ora; del corpo di redazione — *Redaktionsstab!* — non c'era ancora nessuno. Solo un signore mi fece entrare nel suo studio, messo come non c'è uguale credo, in nessuna redazione italiana: certi caloriferi, ancora nel mese di Marzo! *Bitte Platz nehmen*, si accomodi, si accomodi, inchini reciproci, *Herr Kollege* di qua, *Herr Kollege* di lì. Stette a sentire con grande attenzione la mia richiesta di informazioni. Ma poi dovette dirmi che lui non poteva servirmi in niente.

— Ma scusi, non fa lei parte della redazione?

— Sì, sì, signor collega: ma vedo, io ho la responsabilità del solo *Feuilleton*. Io dirigo la parte letteraria della *Rheinische und Vestfalische Zeitung*: rispondo soltanto di quella: è la mia competenza. Io sono specializzato nel *Feuilleton*, e firmo soltanto per la gerenza del *Feuilleton*...

Si metteva la mano aperta sul petto, come per attestare la sua fedeltà nibelungica alla causa delle belle lettere renano-westfaliche. Io lo piantai. Per scegliere i pezzi che dovevano essere inseriti in quei quattro e quattro otto mezzanini del suo giornale, questa specie di tonno se ne andava in Redazione alle due, e ci stava tutto il pomeriggio, e aveva uno studio come quello!

Ora, egli continuerà a curare il suo *Feuilleton*, e ad essere responsabile della parte letteraria della *R. W. Zeitung*; l'altro giorno ha stillato quattro righe per Boni, con le solite quattro frasi; e per questa sua azione memoranda, una rivista bibliografica italiana ha subito citato il suo nome, il nome del suo giornale, le date esatte della sua bravura giornalistica...

No: tutto ciò è scemo. E' più scemo ancora del *Feuilleton* delle *Rheinische - Westfalische Zeitung*.

* * *

Sento parlare del «problema dello stile».

Io credo che chi concepisce lo stile come problema sia perduto.

* * *

L'amico Zanotti-Bianco sta curando — mi dicono — una nuova edizione dei discorsi politici del senatore Giustino Fortunato sul «Mezzogiorno e lo Stato Italiano» I due volumi, dati fuori nel 1911, sono ormai rari: e Zanotti ha un grande merito: quello di aver indotto il nostro carissimo Don Giustino alla ristampa, e di aver superate tutte le difficoltà, tutte le obiezioni, tutti i *veti* improvvisi, che lo stesso don Giustino volle avanzare per le qualità delle carte, per il tipo dei caratteri, per tutte le particolarità tecniche circa le quali egli è particolarmente viziato.

Ma se la ristampa dei due volumi di discorsi politici sarà cosa buona, io vagheggerei, per fare avvicinare il pensiero e gli scritti del senatore Fortunato ad un pubblico più vasto, una cosa che non esito a chiamare eccellente.

Bisogna mettere insieme una antologia delle cose scritte del Fortunato. Bisogna lasciar cadere, dei discorsi, le parti che riguardano tecnicamente questioni di bilanci o di ferrovie; dagli scritti storici, la parte più strettamente documentaria, le discussioni esegetiche. Bisogna scegliere: e portare, in un paio di volumi, dinanzi alla giovane generazione — anche a quei giovani che si occupano del «problema dello stile» — le grandi pagine del Fortunato, le pagine che hanno tutte le qualità per vivere a lungo nel cuore degli uomini e per durare perchè in esse la grande passione e il grande amore per le

plebi meridionali sorreggono e danno sangue e muscoli e vita allo stile politico e storico più compiuto e forte della nostra letteratura moderna. Come di Vilfredo Pareto ciò che vivrà sono quei suoi capitoletti sdegnosi in cui la storia sempre uguale dell'uomo e le sue peripezie sono descritte con labbra appena dischiuse e con ironia machiavellica, così di Fortunato vivranno gli scritti e i discorsi in cui la pietà delle memorie e della piccola patria nel Vulture è meno nascosta dietro discussioni costringenti di dati e di cifre.

Ah, chi dei giovani sa, per esempio, che la *Badia di Monticchio* — una delle monografie del Fortunato — è il più bello, il più — oltre a tutto — letterariamente — bello, saggio storico dell'Italia moderna? Quanti di noi hanno potuto sentire su quelle pagine che non periranno — sissignore, caro e illustre senatore, che non periranno — tutta la potenza e la forza di questa nostra lingua, creata apposta, foggiata apposta per rendere la solenne malinconia della storia umana; il travaglio senza tregua delle generazioni, i dolori delle moltitudini oscure, il baratro dei secoli donde a noi non arrivano che poche pergamene, poche mura diroccate, e qualche grido? Là, nella *Badia di Monticchio* ci son dei tratti di bellezza superba: come quando il Fortunato descrive il susurro che corre il Reame alla prima notizia dell'arrivo di Corradino e come quando, verso la chiusa, egli parla del silenzio del Bosco di Monticchio famoso per tutto il Vulture questo silenzio finchè non ne uscirono, dopo il '61 Crocco, Caruso e Ninco Nanco come furie vendicatrici di un passato di dolori; tratti che, a chi sa cosa costi una paginetta di prosa, e quanto sia difficile l'arte, fanno venire, così senza parere, quella tal pelle d'oca delle grandi occasioni e delle grandi ammirazioni...

Ora mentre i discorsi politici sono allontanati dal vasto pubblico per il corredo documentario di cui il Fortunato fu sempre diligentissimo raccoglitore, gli scritti storici, praticamente, sono introvabili. L'autore li fece stampare a sue spese presso il tipografo Vecchi, di Trani, molti anni fa: ebbe cura, già fin d'allora, di metterli fuori commercio, e di farne tirare solo duecento cinquanta copie, riservate agli amici: ed egli stesso non ne possiede ormai che una copia: dicesi una. Di queste bravure, Giustino Fortunato si vanta ancora adesso. Incorreggibile!

Ragione per cui ci vuole l'antologia. Proprio così, caro Senatore.

•

Dal SONETTI a ORFEO.

O maschera di fonte, o bocca, o molto
loquace labro che murmuri d'una
istoria inesauribilmente pura,
e ti rifletti sovra il tremol volto

de l'acque... Si difilan, presso, fughe
d'acquidocci. Dai clivi d'Apennino
recan essi codesto favellio
tìmulo che ti sfugge tra le rughe

del mento e che ricade entro lo specchio
della coppa. Essa simula un orecchio
poggiato a terra: un tìmpano tranquillo

in cui tu parli, o bocca di fontana,
sola. S'altri v'attuffi un'idria, un prillo
tuo bianco glie l'infrange tra le mani.

R. M. Rilke.
((Traduz. di E. Gianturco).

Delteil.

Dopo aver suscitato delicatissime discussioni tra i letterati e, anche più, tra i cattolici *Jeanne d'Arc* di Joseph Delteil ha avuto il prix Femina - Vie Heureuse, 1925. Delteil è un francese dei Pirenei, oriundo spagnuolo: ha cominciato poeta lirico con *Le coeur grec* e *Le cygne Androgyne*. Poi ha scritto tre romanzi: *Sur le fleuve Amour, Choléra, Cinq Sens*.

La critica francese gli rimprovera il tono di esaltazione dello stile e talvolta una specie di ostentato cattivo gusto. Il suo cattolicismo è spesso sentenzioso come semplicistico: ama le cose sensuali e le teorie improvvisate.

Delteil teorico disinvolto difendeva così la sua *Jeanne d'Arc* contro i critici: « *la mia* Jeanne d'Arc *non ha pretese teologiche. E' un'opera d'arte, un'opera romanzesca. Non ho neppure voluto sfiorare la questione di Giovanna santa. Ho mostrato Giovanna umana. Io non nego la sua santità, ma ne guardo bene. Ma io sono un artista e sono indegno di affrontare la questione santità. Maritain lo dice con logica luminosa. Per parlare di santità occorre l'aiuto della teologia.*

In fondo mi rimproverano ciò che il tribunale di Rouen rimproverava a Giovanna, di credere alle potenze del cuore. Sono sicuro che nel 1431 Jean Guirand della Sorbonne avrebbe condannato Giovanna d'Arco.

Giovanna incarna la mia concezione della vita umana. Due grandi virtù: realismo e passione, terra e spirito, corpo e cuore.

Giovanna d'Arco ossia Elogio della Francia. *Questa visionaria è una grande realista. In questo Medio Evo terribilmente ragionatore, imprigionato nei sistemi e nei testi Giovanna appare come un fiore rivoluzionario; è la prima figura moderna.*

E qual'insegnamento che Giovanna sia una donna! Solo una donna può elevare l'idea uomo a così alti limiti. L'uomo ragiona troppo. Io amo la donna. Tutti i miei eroi sono donne ».

Inchiesta sull'idealismo

IV.

Io sono stato, ma non sono più idealista, nè nel senso tedesco, nè in quello anglo-americano, nè, tanto meno in quello crociano o gentiliano, che non ho mai condiviso. Il dire quindi quel che penso di quest'ultimo equivarrebbe a esporre la mia filosofia, ciò che spero fare presto o tardi, ma che certo non si può fare in un breve articoletto. Quel che qui posso fare può essere del tutto comprensibile solo a chi da esso sia filosoficamente capace di assurgere al mio punto di vasta, lo accetti o no. Comincerò quindi con l'osservare, che il successo editoriale e anche culturale temporaneamente conseguito da un dato sistema in un dato paese o momento storico, non è necessariamente indizio della sua verità e che, ad es., l'intero indirizzo idealistico, da Descartes a Gentile, potrebbe essere dovuto a cause storiche contingenti; e che le verità permanenti da esso acquisite potrebbero benissimo essere, e con più coerenza e organicità, inquadrati in altro sistema. E pur ammettendo che nè il neo realismo anglo-americano, nè il realismo critico anglo-americano e tedesco sono ancor riusciti a formulare una soddisfacente teoria della conoscenza e a rendere giustizia all'idealismo osserverò in secondo luogo che il neo-idealismo italiano trionfa nel mentre altrove, in vario grado e modo, il realismo è in piena rinascita e che, a mio parere, pure in Italia, esso non ha fin qui adeguatamente risposto alle critiche formidabili di Varisco, Aliotta e Mario Sturzo. Può darsi che esso abbia una funzione storica utilissima senza che per ciò esso sia vero di verità propria.

A mio modo di vedere l'idealismo moderno costituisce una grande parentesi critica tra il realismo classico - cristiano - scolastico e un nuovo realismo in via di formazione. Esso è, storicamente, il prodotto, in primo luogo della reazione del mondo moderno contro l'autocrazia ecclesiastica e l'irrigidimento culturale della Chiesa, dal secolo XV in poi; della reazione contro (anzitutto nell'ordine pratico e poi nel culturale) l'incapacità della Chiesa, nonostante che nulla nella sua natura o dottrina intrinsecamente vi ripugnasse o vi si opponesse, a rispettare le autonomie nazionali e le autonomie delle varie arti o scienze; in secondo luogo è il prodotto del senso di espansione e potenza seguito dal costituirsi delle nuove scienze e da tante scoperte ed invenzioni. La Chiesa aveva peccato di eccessiva impazienza di umiliazione delle conoscenze e aveva incautamente dato significato filosofico e religioso a molti elementi puramente scientifici e caduchi delle antiche cosmologie. Il risultato della scoperta che la realtà era più vasta e complessa che non la configurasse la sintesi aristotelico-scolastica o di quella che la Chiesa sapeva dominare fu a un tempo quello di screditare con l'autorità di questa l'ispirazione legittima che l'aveva diretta e di rivendicare la dignità degli elementi della natura e dell'uomo da essa negletti o compressi. Anco una volta l'effetto d'ogni abuso di potere e di autorità fu di far disconoscere e obliare ciò che v'era di legittimo nei motivi di chi ne fu responsabile. Successivamente il naturalismo, l'umanismo, l'idealismo immanentistico moderni sono i prodotti d'un'autocrazia ecclesiastica, che troppo spesso dimenticò il Dio Padre di Gesù per non affermare che il despota e il giudice dell'Antico Testamento.

Dal punto di vista teoretico tutto, l'idealismo moderno è l'inevitabile corollario dell'imperfetto e grossolano realismo aristotelico-scolastico: se l'intelletto non può che cogliere le essenze e se i sensi non ci danno le cose particolari, ma solo i loro accidenti, come conosciamo noi le cose particolari? Una volta scoperta l'inanità della teoria dell'illuminazione soggettiva delle essenze date nel « fantasma » da parte dell'intelletto agente, il fatto della sensazione diventa qualcosa di incomprensibile, diventa prima una conoscenza confusa, poi qualcosa di cieco (Kant) e quindi inutile; e la sola fonte di conoscenza è il *nous*, la ragione. Anzi, siccome non c'è più neanche ragione di pensare che lo stesso principio di causalità che spinge il fenomeno al noumeno non sia esso stesso un prodotto della mente, presto o tardi sarà inevitabile arrivare alla conseguenza che la mente umana sia la sola realtà, che essa stessa sia la creatrice d'ogni suo contenuto concreto; e che il mondo non sia che il processo di questa mente, di cui noi siamo particolari momenti e individuazioni. Senonchè per questa via, fino a Spaventa, l'idealismo restava puramente razionalistico e inetto a spiegare l'innegabile fatto che noi abbiamo o crediamo avere conoscenze di realtà particolari. Benedetto Croce ha creduto colmare questa lacuna dell'idealismo per mezzo della sua teoria dell'intuizione estetica come primo e basale momento della conoscenza teoretica: la conoscenza delle cose particolari sarebbe la vita precedente che acquista forma e che appare conoscenza particolare e non solo fantastica all'attività concettuale che essa suscita e che la fa oggetto di riflessione. Senonchè, ancora, così facendo egli non ha fatto che richiamare l'attenzione sul fatto che se l'intuizione estetica e la conoscenza delle cose particolari hanno in comune la concretezza individuale, esse però differiscono anche essenzialmente e l'intuizione estetica lunge dal precedere segue la conoscenza teoretica, la quale è sempre contemplativa di un dato che il soggetto sente non essere creazione propria come invece sente l'opera d'arte o il sognare. E col richiamare l'attenzione su questo fatto Benedetto Croce, senza volerlo, ha ridiscoperto il punto di partenza del realismo e aperta la via a una teoria della conoscenza che restituisce, anzi per la prima volta riconosce alla sensazione o meglio alla percezione il valore di conoscenza teoretica di realtà non create dal soggetto conoscente. L'identità dell'intuizione estetica e della conoscenza delle realtà individuate è una conseguenza del postulato idealistico; non è un pronunciamento di una descrizione fedele della realtà. E con essa cade la teoria della circolarità delle forme dello spirito come realtà autonoma e chiusa in sè; come pur cade tutta la riduzione gentiliana all'unità dell'atto puro del pensare di dette forme. E sopratutto cade, la teoria sia crociana che gentiliana della religione. Se la formula *esse est percipi atque intelligi* non vale per la conoscenza degli oggetti naturali, che pure sono relativamente passivi rispetto al soggetto, essa è manifestatamente falsa per l'esperienza religiosa la cui irreducibile caratteristica, che le ho meritato il nome di *rivelazione* si è appunto questa che il soggetto umano è conscio che egli conosce l'oggetto divino solo per l'iniziativa stessa dell'oggetto divino nel rivelarglisi. Se fosse vero che l'uomo arriva al concetto di Dio come trascendente perchè nega sè stesso egli non dovrebbe mai emergere da questa negazione; e se la negazione è solo metaforica, è solo un oblio momentaneo di sè stesso, rispondiamo che in tal caso avviene qualche cosa d'incompatibile con le premesse idealistiche che non hanno posto per l'inconscio: il soggetto, durante tale oblio, esisterebbe senza saper d'esistere. Lunge la religione dall'essere solo la negazione che il soggetto fa di sè, essa è l'affermazione d'un Oggetto che da sè si rivela come assoluto all'uomo. La religione è l'esperienza più realistica e più refrattaria a interpretazioni idealistico-immanentistiche. Similmente dicasi della storia. L'idealismo ha indubbiamente il merito di aver dimostrato che non solo la realtà umana non è semplicemente *vita* e nemmeno semplicemente *psiche*, ma ancora che essa è *spirito* e che lo spirito umano è essenzialmente storico, in ciò completando e approfondendo l'idea bergsoniana della *durata*. Ma dal fatto che ogni narrazione storica è fatta dal punto di vista del presente, non segue punto che il passato, che, certo, è dato nel presente, non sia che una creazione del mio presente atto di pensiero: il passato è solo un *dato* interpretato alla luce del presente. Se io col mio attuale atto di pensiero creo il mondo e se il passato non è che una proiezione del presente, perchè ho io bisogno di gesti, di documenti, di monumenti? Come mai vi sono lacune storiche e come mai vi sono progressi nelle conoscenze storiche? In altri termini la storia, come la scienza, presuppone l'attività conoscitiva dell'uomo, sapevamolo; ma presuppone anche una realtà extra soggettiva come oggetto di tale attività; una realtà la cui esistenza è dimostrata dal fatto che essa (e non le nostre preoccupazioni da sole) detta le conclusioni nostre storiograficamente valide.

Nella storia come nella scienza della natura il soggetto procede facendo ipotesi ed esperimenti, scegliendo zone, delimitando campi di esplorazione e proiettando su di essi fasci di luce della vita presente più viva, suggerito da questo o da quel punto di vista: sono sue le ipotesi, sono suoi gli esperimenti, i limiti delle zone, i fasci di luce, i punti di vista tolti dal presente con cui esplora ciò che nel presente resiste al suo sforzo creativo e distruttivo; ma questo *ciò*, se è presente nel presente, non è identico con ciò che io posso creare di questo presente. E questo ci porta a un altro punto capitale di divergenza. La storia è certo la forma più concreta della realtà, se confrontata con la *vita* del biologo, con la *durata* dello psicologo; ma è dessa la forma più alta della realtà spirituale? è lo spirito necessariamente *divenire storico*? E' la storia l'equivalente di Dio e il solo Dio, il solo Assoluto? O non piuttosto la stessa intelligibilità del processo storico, anzi dei processi storici, giacchè non ve n'è uno solo ed unilineare, ma molti che interferiscono gli uni con gli altri, solleva questioni sulla realtà della personalità umana singola, sulla sua dignità morale, nonchè questioni sulle condizioni permanenti dei processi stessi, che conducono ad ammettere che essi si svolgono sostenuti e condizionati da una realtà assoluta e incondizionata donde il divenire procede e a cui esso tende, da una realtà che essa sola è atto puro, che possiede interamente sè stessa al di sopra della successione e per rispetto alla quale lo *sviluppo* biologico, la *durata* psicologica, la storicità sono i modi in cui esseri finiti sono partecipi dell'eterno? Si che lunge dall'essere la scienza fisico-matematica, la biologia, la psicologia, la storia che ci introducono a Dio col salire verso di lui, esse non descrivono che il movimento, la tendenza del finito verso Lui che solo è ed ha il possesso pieno della realtà e solo origina e spiega dall'alto i loro vari livelli di esistenza e di intelligibilità?

Non potrebb'essere l'iniziata elaborazione filosofica del concetto di storia solo il primo passo a una riconquista del suprastorico e a una rivalutazione della esperienza religiosa e mistica? Non sono il solo a crederlo. Certo mi pare che quali si sieno i servigi resi dall'idealismo in genere ed dal neo-idealismo italiano in particolare alla causa della cultura, quest'ultimo in particolare, pur assurgendo al disopra del neutralismo positivistico, lascia, col non culminare in una concezione religiosa della vita, un vuoto nelle anime, che presto o tardi, nell'azione pratica non meno che nella teoria non ne fa che un positivismo dialettico, una apoteosi di ciò che si compie. Mi pare che la sua funzione storica sia più negativa che positiva e consista nel rivelare all'uomo il vuoto che è nella vita che non ha Dio nel proprio cuore e nel riaprire la via a una più profonda ridiscoperta della grande verità agostiniana: *Tu nos ad te fecisti et cor nostrum inquietum est donec requiescat in Te.* Mi pare che, con tutta la sua ricchezza quantitativa, il pensiero moderno reagendo al classico-cristiano, ha perduto di vista molte essenziali distinzioni, molte esperienze, molte verità, che solo questa coscienza di vuoto può aiutare a ridiscoprire, a reintegrare e a sviluppare. L'Enciclica papale instaurante la festa di Cristo Re mi sembra più ricca d'urgenti verità restauratrici e rinnovatrici di tutte le filosofie del divenire.

Angelo Crespi.

V.

In Italia — come del resto ovunque altrove — non c'è un solo idealismo: Croce e Gentile (che han pure fra loro differenze e divergenze di grande importanza) non possono mettersi in un fascio con Martinetti e Varisco, per es. Certo l'idealismo neo-hegeliano è riuscito nell'intento cui non sono pervenute in Italia le altre forme di idealismo: di costituire una scuola e di improntare di sè largamente il vuoto* della cultura nazionale contemporanea.

Mentre il battagliero e rumoroso manipolo dei pragmatisti, che pure, con l'irruenza dei suoi assalti, ha contribuito a sgombrare il cammino e a preparare il terreno al neohegelismo, fu quasi una meteora infocata che presto si spense; e mentre la profonda attività speculativa di Varisco e Martinetti è rimasta piuttosto vigorosa affermazione di due personalità, che inizio e sviluppo di due scuole; invece l'azione di Croce si è ripercossa ampiamente su gran parte del movimento spirituale dell'ultimo venticinquennio, e quella di Gentile è pervenuta alla costituzione di una vera e propria scuola filosofica, numerosa di seguaci, fra cui non mancano i valenti. Così accade che la prevalenza dell'idealismo neo-hegeliano caratterizza il movimento della cultura (specialmente storica e letteraria) italiana del primo quarto di questo secolo; e tale fatto storico ha innegabilmente la sua importanza e il suo significato, mentre ha, d'altra parte, fondamento e ragione in tendenze e tradizioni che entro il pensiero filosofico italiano (specie meridionale) si rivelano nel rinascimento, in Vico e nel risorgimento.

Ma, d'altra parte, la pretesa di ridurre ad una sola linea la molteplicità di correnti, che ha costituito il moto vivo e la tradizione complessa del pensiero italiano attraverso i secoli e il travaglio intimo degli stessi pensatori singoli più eminenti, è rinnovazione d'un errore analogo a quello in cui caddero altre volte Gioberti e Mamiani. Ci sono tradizioni molteplici e varie e non c'è *una* tradizione sola; e solo per questa molteplicità di correnti e di esigenze e tentativi contrastanti si mantiene la vita del pensiero. Nel corso dei secoli come nell'età contemporanea: nella quale la prevalenza dell'idealismo neo-hegeliano non ha spento affatto la vitalità degli altri indirizzi, che esso ha combattuto.

E ciò tanto più, in quanto nella posizione di questo idealismo è intrinseco, con la disgiunzione netta della filosofia dalla scienza, un atteggiamento di svalutazione della funzione di questa. Ora l'esigenza di una rivalutazione della scienza può dare un formidabile impulso al risorgere di quegli indirizzi di pensiero, che affermino di fronte al soggetto la necessità imprescindibile di una realtà oggettiva. Ed è per questo che la reazione all'idealismo, che da più parti si preannuncia, va anche in Italia prendendo le linee e le forme di una riaffermazione del realismo. La lotta si sposta dall'antitesi positivismo-idealismo, che caratterizzava la fine del secolo XIX, all'antitesi idealismo-realismo, che segna il trapasso dal primo al secondo quarto del secolo XX; nel quale una crisi dell'idealismo si preannunciava col fatto stesso del suo cristallizzarsi in formule dogmatiche, opponenti l'orizzonte chiuso del sistema alle esigenze dello spirito, sempre bisognoso di vie aperte.

R. Mondolfo.

Nota su A. G. Cagna.

Bisogna collocare il Cagna nella generazione piemontese che inalberava il De Amicis e il Giacosa, ma che poteva far manovrare nelle riserve tutto un gruppo di scrittori, tra i quali il più spigliato e vivace era certamente Giovanni Faldella. Questi scrittori piemontesi avevano in comune certe qualità della loro razza: che è tutto sommato una razza di gente seria, volitiva e laboriosa, poco amica del chiasso. Erano tutti diligenti osservatori, grandi amici della natura, appassionati alpinisti; e la lingua italiana se l'erano appropriata con quella forte tenacia della quale l'Alfieri potrebbe sembrare un esempio troppo feroce per essere ricordato con quelli più pacati del Balbo e del D'Azeglio. Certo non si contentavano di scrivere in una lingua qualunque; la volevano ricca di modi e di vocaboli pretti, pieghevole al movimento trasparente al colore. Questo innesto su la loro paesanità non riusciva sempre molto morbido e naturale; ne risultavano però non di rado contrasti singolari di scintillio e di adombramento, di effervescenza e di pesantezza pedestre, che erano pure un carattere. Non erano temperamenti di novatori; ma avevano l'ambizione mentale di tenersi a giorno delle idee nuove, di non lasciarsi pietrificare in una cultura fossile: e il generoso stimolo che è in ogni novità vinceva la loro indole conservatrice. E questo si può dire pure del Cagna, il quale, ancorchè si presenti oggi nel suo tutto come un autore di ieri, fu in verità un autore che non mancò di movimento, che non si contentò di un unico aspetto. Gli „Alpinisti Ciabattoni", che egli mandava fuori nel 1887, mostrano intenzioni rappresensative e stilistiche abbastanza diverse da quelle che si veggono dieci anni dopo, nel romanzo « La rivincita dell'amore »; e l'autore appare ancora in qualche cosa mutato, quando nel 1903 licenzia i piacevoli quadretti di vita che intitola « Provinciali ».

Silvio Benco.

* Leggi *moto*; cfr. *Moto e vuoto*, infra, p. 76 n.d.r.

Aleksjej Vassiljevic Koltsov

1809-1842

L'apparizione di Koltsòv è un avvenimento nella storia letteraria della Russia. Egli è il primo naròdnik: *egli inizia quel vigoroso e schietto movimento poetico, genuinamente e originalmente russo, per eccellenza nazionale e popolare di contenuto e, in parte, di forme, che va sotto il nome di* narodnìcestvo *(da* naròd: *popolo), che dalla terra e dalla vita dei contadini trasse* l'humus *suo più fecondo e i più vitali succhi, che in Koltsòv, Nekràssov, Nikìtin ebbe i rappresentanti più puri, ma a cui s'accostarono con alcuni lati dell'arte loro anche Lèrmontov (nella mirabile «Canzone del prode mercante Kalàsnikov») e Aleksjèj Toltstòj e Mej e Màjkov.*

Nessuno più di Koltsòv, per le sue origini e la sua vita, era chiamato ad aprire la serie dei poeti naròdniki.

Non pochi grandi poeti aveva avuti la Russia prima di lui — da Derzàvin a Zukòvskij, da Lomonòssov a Pùskin — ma questi tutti e gli astri minori intorno ad essi rotanti o anche solitari, come Bàtjuskov e Baratynskij, di cui già si discorse, eran stati poeti letterati e raffinati e colti, quando non aulici e cesarei, che tutti avevan subito un lungo e profondo processo di formazione culturale, di arricchimento spirituale riflesso. Tutti, infatti, avevano in vario grado e modo assimilato i tesori della cultura nazionale slava o, più ancora, quelli dell'antichità classica e quelli del contemporaneo Occidente europeo, soggiacendo a molteplici influssi stranieri (francese, italiano, inglese, tedesco); tutti, più o meno, avevan compiuto studi regolari e appreso a fondo svariate lingue moderne e più d'uno, magistralmente, il latino ed il greco.

Nulla di tutto ciò nello sviluppo intellettuale di Koltsòv.

Figlio di un prassòl, *o negoziante di bestiame, di Voronèz, egli non tròvò in casa, fra la madre ignorante e il padre la cui istruzione non andava oltre l'abbaco e l'alfabeto, in un ambiente di mercanti di buoi, di contadini e di mandriani, nè esempi, nè incitamenti, nè aiuti, e nemmeno soverchia indulgenza, al suo nativo desiderio di apprendere. Dodicenne appena, il padre lo levò di scuola per farselo compagno ed assistente nei suoi giri d'incetta e di vendita del bestiame per campagne e borghi e mercati, giri che duravan settimane e mesi; talvolta anche lo mandava solo con qualche garzone.*

In questa nomade vita, che lo forzava a vagare cacciandosi innanzi gli armenti, spesso dormendo a cielo scoperto, sempre a contatto di boari e pecorai e contadini e d'ogni più umile gente, il giovane Koltsòv si familiarizzò precocemente da un lato con la libera natura della selva, della steppa e del campo, dall'altro con la rude laboriosa umanità che la popola, e l'anima delle sue voci, e vi attinge speranze e gioie e timori, ed ogni ragione della sua lieta o triste esistenza. E tutto ciò trovò un'eco nel suo spirito e riecheggerà più tardi, con vigore, freschezza e originalità sorprendenti, dalle sue canzoni.

Così quella natura e quella umanità furon le prime educatrici di Koltsòv, le sue prime maestre di verità, di suoni e di poesia. Presto vi s'aggiunsero, compagni assidui dei suoi pellegrinaggi mercantili, i libri, acquistati col tenue peculio, o a lui prestati da amici, e letti avidamente: prima fiabe e leggende popolarissime, come «Il reuccio Bovà», «Eruslàn Lazàrevic» o «Le mille e una notte», poi i versi di Dmìtriev, celebrato autore di fiabe e di favole, buon traduttore di La Fontaine, alleato ed emulo di Karamzìn. L'influenza di Dmitriev fu decisiva per l'avvenire poetico di Koltsòv, perchè dalla lettura dei suoi versi e dall'appassionato diletto che ne trasse gli venne la spinta a scrivere la prima poesia.

Lo incoraggiarono su questa via un buon libraio di Voronèz, che mise a sua disposizione la propria biblioteca, e un giovane poeta della stessa città, Andrèj Serebrjànskij, autore della popolare canzone «Rapidi come l'onde son tutti i giorni della nostra vita» (1) che gli fu affettuoso amico e severo censore poetico, contribuendo non poco a migliorare la sua metrica.

Con Serebrjànskij Koltsòv, che non riusciva a comprendere l'«Iliade» neppure nell'ottima versione del Ghnjèdic, lesse invece, entusiasmandosi, le tragedie di Shakespeare, sebbene in traduzioni scadenti.

Risale a quest'epoca lo sventurato amore di Koltsòv ventenne per una fanciulla serva della gleba, Dunjàscia, che viveva nella casa paterna: avversi all'idea di un'unione così impari, i genitori del poeta, approfittando di una sua assenza, vendettero la ragazza a un rivierasco del Don, presso il quale ella andava sposa ad un altro e poco dipoi moriva di stenti, senza che Koltsòv avesse potuto rivederla. Il giovane, che al ritorno dal viaggio, non ritrovando l'amata, aveva ceduto a una crisi di disperazione e s'era gravemente ammalato, sì da far temere per la sua vita, finì per uscir temprato da quel bagno di dolore, cercando sfogo in nuove canzoni d'amore e di rimpianto.

Toccava a una nobile figura di colto mecenate N. V. Stankjèvic, figlio di un ricco proprietario di Voronèz e studente, a quel tempo, dell'università di Mosca, il vanto di toglier Koltsòv dall'oscurità, facendogli a proprie spese stampare a Mosca, nel 1835, il primo volumetto di poesie. Fu una rivelazione: Bjelìnskij fece al nuovo poeta le più cordiali accoglienze, scrivendo fra l'altro: «La semplicità dell'espressione e delle scene, la grazia di queste e di quella sono in lui inimitabili. Almeno, noi non avevamo finora alcuna idea di questo genere di poesia popolare, e solo Koltsòv ce l'ha fatto conoscere. Ma ciò che costituisce il fiore e il serto della sua poesia sono i versi in cui effonde la sua sommessa e sconsolata pena d'amore».

La fama di Koltsòv crebbe rapidamente. Lo stesso Stankjèvic lo aiutò indirettamente a penetrare nei cenacoli letterari di Pietroburgo, dove egli conobbe i grandi scrittori dell'epoca: Zukòvskij, Puskin, il principe Vjazèmskij, Odojèvskij e altri, e quasi tutti gli furon larghi di cortesia e di appoggio. Pare che Zukòvskij lo presentasse tanto all'imperatore Nikolà Pàvlovic quanto allo tsarèvic, *il futuro Alessandro II. L'incontro con Puskin, poi, sarà sempre per Koltsòv il più commosso momento della sua vita, ed alla memoria del sommo poeta, nel 1837 abbattuto dalla pistola di Dantes, egli dedicherà nello stesso anno la sua meravigliosa poesia* Il bosco, *ove, senza sforzo alcuno di allegoria, ne adombra la tragica fine nella sorte del bosco, «non domato dai forti, ma fatto a brani dall'autunno nero» e paragonato all'eroe inerme nel sonno, a cui fu spiccata la testa «non con una gran montagna, ma con una pagliuzza».*

In quell'ambiente di letterati e di amici il povero Koltsòv si sentiva felice, come chi veda compiersi il più vagheggiato dei suoi sogni, ma questa stessa felicità non era che una delle due facce del dramma angoscioso che doveva in pochi anni logorargli la fibra e condurlo a morte per etisia nel 1842: l'altro era rappresentato dalla dura necessità che lo legava, per quanto cercasse svincolarsene, al rustico ambiente e al prosaico mestiere paterno. Si può pensare con che animo, dopo la fiaba vissuta nei soggiorni di Pietroburgo e di Mosca, egli tornasse all'incetta dei montoni e al commercio dei bovi! Eppure, la volontà del padre e i bisogni della famiglia lo tenevano incatenato ad un mondo che gli era omai estraneo, a un lavoro per cui provava solo più repugnanza, con tutto l'ingrato accompagnamento di burocratiche brighe e di liti, in cui consumava sterilmente forze ed ingegno. S'aggiunsero da ultimo a tutto ciò la rovina degli affari e i dissensi col padre. La salute di Koltsòv ne fu irreparabilmente scossa. Nel 1841 egli lancia contro la sorte «mala strega», la disperata imprecazione de I conti con la vita: *«Vita! a che mi lusinghi? Se forza Iddio mi avesse data, io spezzata ti avrei!» Un anno più tardi soggiace a quello che sembra il Fato comune dei poeti russi: muore nel fior dell'età a 33 anni. Il padre resta persuaso che siano stati i libri ad ucciderlo!*

Con Koltsòv, già s'è avvertito, appare nella poesia russa un nuovo elemento. Con lui per la prima volta il popolo, il più greggio e sano popolo dei campi, esce fuor dall'anonimo delle vecchie e rozze pjèsni *e si fa innanzi, e canta le sue cotidiane fatiche, miserie e vicende, le sue pene e le sue gioie, in forme che sono ancor quelle della lirica popolare spontanea, ma con ben altra dovizia di motivi e di temi, con ben più sagace penetrazione dell'anima del* musik *e sopratutto con una fresca immediatezza di rappresentazione artistica e con un sobrio robusto realismo, che hanno il sapor delizioso di un frutto agreste pieno di succo e di forza.*

La gloria di Koltsòv, da tutti i critici riconosciutagli, sta nell'avere come nessun altro prima di lui, non escluso Pùskin, posseduto lo spirito e la forma della creazione popolare, che egli, però, avvivò di un delicato sentimento personale e improntò di una vigorosa originalità. Eran parte essenziale di questa un animo disposto all'ottimismo, ad onta d'ogni prova crudele a cui il destino lo sottopose, e una concezione quasi religiosa della terra e della fatica del contadino.

Di qui innanzi tutto la varietà di rappresentazioni e la ricchezza di accenti della sua poesia, che canta la vita degli umili nella sua totalità di luci e di ombre, di gioie e di dolori, senza preconcetti, nè demagogismi tendenziosi, nè arcadiche sdolcinature. Qui sta pure una superiorità di Koltsòv sul grandissimo, ma monocorde Nekràssov, che il popolo russo raffigurò unicamente in veste di sofferente e di martire, svolgendo variazioni infinite sul motivo che «dove è popolo, è gemito».

Dal senso religioso, poi, del primo dei naròdniki *discendono gli aspetti più spirituali e suggestivi della sua lirica: l'apoteosi del lavoro del contadino, non buio caos di fatiche, di patimenti e di lagni, ma impresa sacra, intimamente legata alla fede in Dio, che, secondo il popolo, «fa nascere il grano» (o «genera il pane»: una sola parola designa in russo l'una e l'altra cosa); la vicenda delle occupazioni campestri rappresentata quasi come la successione delle festose e solenni funzioni di un rito (v.* Il canto dell'aratore, Il raccolto, *ecc.); il contadino stesso concepito come un eroe che lotta e soffre impavido, che sa «davanti alla sventura resistere, sotto la minaccia fatale non dare indietro un passo». Così* Il falciatore, *che, per guadagnarsi la sua Grùnjuska, figlia dello* stàrosta, *si compra una falce nuova e va nella steppa, donde tornerà con una «manciata di oro».*

Stupenda è la religiosità di strofe come queste: «Con sommessa preghiera, io arerò, seminerò: fammi crescere Dio, il pane, mia ricchezza!» «Ora andrò a guardare, ad ammirare quel che manda il Signore per le fatiche agli uomini»

Giustamente perciò osserva Merezkòvskij essere «degno di nota che, pur nelle preoccupazioni del pane cotidiano, del raccolto, delle madie colme, il punto di vista di quest'uomo pratico, che studiò la vita di tutti i giorni, non è affatto utilitario, economico, come quello di molti intelligenti scrittori che s'affliggono per il popolo, ma è, anzi, il più elevato, ideale e perfin mistico...»

In questo misticismo è certo un motivo di più dell'enorme fortuna che le pjèsni *di Koltsòv ebbero in Russia, ove ne furon fatte infinite edizioni e molte di esse, musicate da valenti compositori ancor vivente l'autore e dopo (fenomeno che si ripeterà per Nekrassov e Nàdson), furon presto nei cuori e sulle labbra di tutti. Assai minor successo toccò alle sue «*dùmy*» (o «pensieri»), poesie con pretese filosofiche, in cui Koltsòv volle alzarsi, senza alcuna adeguata preparazione, all'esame dei più ardui problemi e che sono senza dubbio la parte più debole dell'opera sua.*

Le felici, originalissime pjèsni, *che valsero a Koltsòv il nome, più o meno appropriato, di Burns russo, eran già tradotte in varie lingue europee. Noi diamo oggi sul* Baretti *alcune delle migliori di esse, in attesa d'una prossima occasione di presentare ai lettori italiani le altre, che qui non possono trovar posto.*

Alfredo Polledro.

(1) Andrèjev ne trasse il titolo del suo dramma: «I giovani della nostra vita», ove ne son citate alcune strofe».

NOTTE

Senza guardarmi in viso,
ella mi cantava
come il geloso marito
batteva la moglie sua.

E nella finestra la luna
in silenzio luce versava:
di voluttuosi sogni
era la notte piena!

Appena il verde giardino
sotto il monte nereggiava;
cupa figura a noi
da quello guardava.

Sorridendo, egli
dente contro dente batteva;
di rovente scintilla
il suo occhio brillava.

Ecco, egli a noi viene,
come quercia grande...
E quel fantasma era
di lei il marito tristo...

Per le ossa mie
scorse un gelo;
io stesso non so come
al pavimento mi abbarbicai.

Ma tosto che egli
la mano alla porta mise,
io mi azzuffai con lui,
ed egli morto cadde.

«Che mai tu, cara,
tutta qual foglia tremi?
e con infantile orrore
a lui guardi?

Ormai non più egli
ci farà la posta,
non più verrà omai
di mezzanotte all'ora!»...

— Ah, non è già che io..
la mente s'intorba...
Sempre due mariti a me
sono presenti:

sul pavimento l'uno
tutto nel sangue giace,
e l'altro — guarda —
là nel giardino sta!

Il bosco

(Alla memoria di A. S. Puskin)

Perchè, selvaggio bosco,
ti sei fatto pensoso?
di mestizia scura
ti sei annebbiato?

Perchè, atletico Bovà (1),
incantato,
con discoverta
testa nella lotta,

ristai a capo chino,
e non combatti
con la passeggera
nuvolosa procella?

Il foltofronzuto
tuo verde casco
l'impetuoso turbine strappò
e sparpagliò nella polvere;

il manto cadde ai piedi
e si disperse...
Tu stai a capo chino
e non combatti.

Dove mai fini
l'alta eloquenza,
la forza orgogliosa,
il valore regale?

Tu avevi una volta
nella notte taciturna
un traboccante canto
d'usignolo.

Tu avevi una volta
giorni di fasto,
l'amico e il nemico tuo
rinfrescavansi.

Tu usavi una volta
a tarda sera
minaccioso con la tempesta
conversare;

spalancava essa
la nuvola nera,
t'abbracciava
col vento freddo,

e tu dicevi a lei
con fragorosa voce:
«torna indietro!
sta lontana!»

Turbina essa,
si sferra,
vacilla il tuo petto,
prendi a barcollare.

Riscotendoti,
mugghi a distesa,
solo sibili intorno,
voci o rombo...

La bufera piangola
e con voce *ljèsciji*, di strega, (2)
e porta le sue
nuvole oltre il mare

Ov'è mai ora la tua
vigoria verde!
Annerrito sei tutto,
velato di nebbia,

insalvatichito, muto;
solo, nel maltempo,
urli un lamento
per la sventura...

Così è, cupo bosco,
eroe Bovà!
Tu l'intera tua vita
logorasti con le battaglie.

Non ti domarono
i forti,
ti fece a brani
l'autunno nero.

Certo, nell'ora del sonno
sul disarmato
forze ostili
s'avventarono,

dall'eroiche spalle
staccaron la testa:
non con la spada, (3)
ma con una pagliuzza...

(1) Antico eroe popolare, dal quale s'intitola, oltre alla diffusissima fiaba del «Reuccio Bovà» un frammento di poema del Pùskin sedicenne. La figura di Bovà, come mostrò il Vesselòvskij, non è che la russificazione del noto *Bovo* o *Buovo* d'Antona dei nostri romanzi popolari di cavalleria.

(2) Il *ljèscij*, o spirito boschereccio, selvaggio e malefico, che sghignazza nelle selve e trae il viandante nel più folto di esse, è una delle due principali divinità naturali, dalla mitologia finnica trasmesse agli antichi slavi, ancora semipagani: l'altra è il *vodjanòj*, o spirito delle acque.

(3) Lett.: «non con grande montagna», ma credo, in questo caso, di dover tradurre liberamente, seguendo solo lo spirito dell'originale.

IL RACCOLTO

Di rossa fiamma
l'aurora avvampò;
sul volto della terra
la nebbia striscia.

S'accese il giorno
del fuoco solare,
radunò la nebbia
sopra il vertice dei monti,

l'addensò
in nuvola nera,
la nuvola nera
s'aggrottò,

s'aggrottò
come impensierita,
quasi ricordasse
la sua patria...

La recheranno
i venti impetuosi
in tutte le parti
del mondo candido...

Si arma
di tuono, di tempesta,
di fuoco, di folgore,
di arcobaleno;

S'è armata
e s'è allargata,
e ha colpito,
e s'è rovesciata

in lacrima gigante,
in torrenzial pioggia,
della terra sul petto
ampio.

E dall'alto dei cieli
occhieggia il solicello;
s'è abbeverata d'acqua
la terra a sazietà.

Ai campi, ai giardini
verdi
la gente del contado
non cessa di guardare.

La gente del contado
la divina grazia
attendeva con trepidanza
e con preghiera.

Insieme con la primavera
si risvegliano
i loro intimi
pensieri pacifici.

Pensiero primo:
il grano dalla madia
versaro nei sacchi,
apprestaro i carri.

Ed il secondo loro
pensieruccio fu:
dal villaggio coi carri
per tempo partire.

Il terzo pensieruccio
come pensarono,
a Dio Signore
dissero una preghiera.

Appena giorno per i campi
tutti coi carri si sparsero,
e si misero a passeggiare
l'uno dietro l'altra,

col cavo della mano pieno
a sparpagliare il grano,
e avanti ad arare
la terra con gli aratri,

poi con la curva *sochà* (1)
a risolcare,
dell'erpice col dente
a pettinare...

Ora andrò a guardare,
ad ammirare
quel che mandò il Signore
per le fatiche agli uomini.

Più alta della cintola
la segale granita
sonnecchia con la spiga
quasi fino a terra;

come un'ospite di Dio,
da tutte le parti
al giorno lieto
sorride;

il venticello per essa
fluttua e luccica,
in aurea onda
si sperde correndo...

Gli uomini a famiglie
si son messi a mietere,
a falciare alla radice
la segale alta.

In fastella frequenti
i covoni son composti;
dei carri tutta notte
cigola la musica.

Sulle aie, dovunque,
come principesse, le biche
comodamente siedono,
su levate le teste.

Vede il solicello
che la mietitura è finita:
più freddo esso
cammina verso l'autunno;

ma arde il cero
del campagnolo
avanti all'icona
della Divina Madre.

(1) Aratro primitivo dalla Grande Russia.

Misticismo antroposofico

L. Caffarelli: *L'arte nel mondo spirituale* Tre saggi come introduzione a una conoscenza cosmica spirituale dell'arte. Faenza 1925.

A. Onofri: *Nuovo rinascimento come arte dell'io*, Bari Laterza 1925.

Intellettualisticamente parlando, l'idealismo filosofico dell'Hegel è in pieno accettato dal Caffarelli che non ne fa mistero.

Solo, dichiara di non fermarsi ad esso, ma di trascenderlo, con una visione integrale e viva della vita.

La tesi, l'antitesi e il divenire non restano concetti astratti e meri, ma assumono la panteistica fisionomia di Enti viventi ed agenti nell'ambito della storia umana e cosmica, della quale sono i plasmatori e i motori.

Tali Enti sono chiamati dal Caffarelli Impulsi Fontali, e distinti con nomi presi dalla nomenclatura iniziatico-gnostica: Arimane, Lucifero, Cristo.

Ulteriormente affidandoci all'analisi intellettuastica, potremmo aggiungere che il Caffarelli dall'Hegel non accetta solamente la dialettica, ma anche la filosofia della storia, almeno di essa quando gli riesce utile per drammatizzare le azioni umane con un sistema che dell'evoluzione si valga e alla sintesi comprensiva e totale pervenga.

In quanto evoluzionista non disdegna nemmeno l'insegnamento dell'Haeckel, dal quale però accetta solo l'idea, rigettando le conchiusioni a cui il celebre naturalista tedesco è giunto.

Parrebbe inoltre che il concetto informatore di questo aspetto del pensiero caffarelliano fosse la «formola ideale» del Gioberti, se non si sapesse che il Caffarelli è uno studioso non soltanto del Gioberti, del Bergson e di Plotino, nonchè un seguace dell'antroposofo germanico recentemente morto, il dott. Rudolf Steiner, che a Dornach (Svizzera) ha fondato un'Università di studi religiosi, denominata «Goetheanum».

Guardato da questo lato il pensatore-filosofo si confonde col mistico: come per il suo Maestro, anche per Caffarelli Hegel è stato l'introduttore agli studi iniziatici.

Abbiamo già visto come il Caffarelli personalizzi i tre aspetti della dialettica; è soltanto necessario vedere in qual modo fa agire questi Enti di natura Cosmica, per ulteriormente chiarire l'uso che della filosofia della storia fa.

Agli inizi la Terra non esisteva come mondo a sè stante, ma consisteva conglobata a quegli altri mondi che mercè l'opera degli Spiriti della separazione, si sono graduatamente separati dal nostro, per assumere destini e forme distinte ed autonome.

Codesta separazione che fu guardata come opera di cosmica collera e di divina ribellione, fu data dalle varie religioni raffigurata in vari miti, che la scienza iniziatica indica e spiega.

Non è necessario soffermarsi su di essi, occorre invece stare attenti al moto involutivo che il Caffarelli dice di ravvisare nella cosmostoria della Terra e nella storia dell'uman genere, poichè tale concetto di moto è uno dei cardini del suo sistema di pensiero.

Secondo il quale la Terra attraverso tre fasi involutive, è arrivata all'attuale solidità, che non è comunque definitiva, giacchè coll'avvenimento del Golgotha, vale a dire coll'entrata in azione dell'impulso Cristo nella vita della Terra, quest'ultima, abbandonato il meridiano dell'epoca pre-cristica, ha ripreso il cammino in senso evolutivo verso la riconquista del Terrestre Paradiso che non è più nel passato e in alto, ma nell'avvenire e in noi.

Cristo sta così, quale separatore, quale dinamis e quale giudice, in mezzo a due epoche cosmostoriche della Terra (cicli) che diverrà perciò Suo speciale campo di lavoro e Suo corpo. Identica e parallela a tale cosmostoria svolgesi la storia antropologica dell'umanità la quale, dall'eterea innocenza indiana, mediante l'Iran e mediante l'Egitto, involve verso una sempre maggior solidificazione del corpo fisico umano; involuzione che va congiunta ad una sempre più amorosa attenzione dell'uomo alla Terra; fino a giungere all'apice di tale stato di fatto e d'animo colla civiltà pagana, che nell'orologio della cosmostoria segna il solare mezzogiorno.

Fermarsi a tal punto non era d'altronde dato, ma riprendere con rinnovato spirito il cammino evolutivo era necessario dalla morte evocando le passate esperienze e civiltà, che devono dall'uomo essere rivissute e rifatte, ma in senso evolutivo e mediante l'impulso del Cristo.

Collo Steiner e cogli antroposofi il Caffarelli vede in S. Francesco il nuovo fanciullo cristico che con nuovi occhi vede la Natura redenta dalla collera arimanica, come nell'epoca della sua nascita pone l'inizio del nuovo ciclo evolutivo: la reincarnazione, cioè, dell'epoca indiana, permeata però e trasformata dall'Impulso Cristico.

Sotto tale aspetto guardando la storia, come agenti dell'Impulso Cristico e quali dei separatori sono stimati Michelangelo e Lutero, il primo per avere separati elementi di natura inferiore (del passato, statici e pagani), da elementi di natura superiore (dall'avvenire, mobili e di natura Cristica), il secondo per avere separato lo Spirito che nella Nazione Germanica s'è incarnato, dagli arimanici legami della Chiesa Romana; ritenendoli poi entrambi essenzialmente preparatori di individuali destini e forme, nei quali si esprime l'anzidetto Impulso.

In questo sistema i fatti hanno esclusivamente un valore indicativo-evocativo, non propriamente di simbolo, ma di geroglifico, qualora tale rapporto conservino.

Qualcosa del genere aveva scritto Mallarmè in fatto di poesia, ma non bisogna dimenticare che il Mallarmè era un Platonico; che è quanto dire, un contemplatore di un mondo dall'eterno definitivo nella sua marmorea estaticità.

Poichè all'infuori di queste sovrumane e trascendenti realtà, una seconda esterna realtà non può essere data, il mondo empirico, quello che coi nostri occhi di carne guardiamo e coi nostri desideri appetiamo, non può esistere che come illusione (Maja), e formare quelle che la Bibbia denomina «tenebre esteriori», mentre la realtà vera è quella data dal pensiero non appetibile, disinteressato ed amoroso.

Sopra questa distinzione il Caffarelli giustamente insiste, identificando con questa seconda realtà il materiale animico sottile del lavoro artistico.

Qui basti dire che il Caffarelli ritiene che le cose abbiano due faccie e perciò due Nomi: chiamando l'uno «il Nome Economico» e l'altro «il Nome Amoroso».

Gli uomini comuni, i quali vivono nelle «tenebre esteriori», conoscono solo il primo; gli altri uomini non comuni, cioè gli artisti, i pensatori, i santi e tutti quelli che meritano il nome di «uomini vivi», conoscono principalmente il secondo, e di quello si valgono.

La loro azione è pertanto improntata a sentimenti di amorosa attenzione, e sbocca in resultati di evoluzione e di redenzione, in quanto le cose innalzano alla purezza dell'Amore, cioè al Cristo; mentre l'azione degli uomini comuni che le cose appetiscono con arimanici sentimenti di cupidigia, le cose stesse cristallizzano nella loro attuale forma, anzi, come dice Wagner, dal quale il Caffarelli accetta il concetto e la parola, le «incantano».

In questo carattere di dinamis e d'amore ravvisa il Caffarelli la lucifero-cristica redentrice funzione dell'arte, che ridiventa iniziativa e gerofantica: cioè a dire mistica e religiosa.

Sotto tale aspetto sono guardate le grandi figure della letteratura mondiale; l'hidalgo don Chisciotte e il Principe Amleto, il Mosè di Michelangelo ed il goethiano Faust, e i vari movimenti, dal romantico al futurista, che vengono ragguagliati all'ora cosmostorica della quale sono sintetica espressione e parte.

La storia assume sotto il suo sguardo una particolare vibrazione, diventa armonica e musicale. In ciò il Caffarelli è artista e rivela la sua vocazione.

In confronto ai neomistici italiani (che rappresentano un patologico stato d'animo di guerra è un conglomerato di pascolismo, di rousseauianesimo, di tolstoismo e d'anarchismo contingente sentimentale. Reazione ad una contingente situazione storica di un gruppo di anime stanche e crepuscolari, il misticismo antroposofico del Caffarelli e dell'Onofri ha il vantaggio di essere una concezione integrale e storica della vita, discutibile anche per chi non l'accetta.

Armando Cavalli.

Un giudizio su Unamuno

Unamuno è oggi la prima figura letteraria della Spagna. Baroja può forse superarlo per varietà di esperienza esteriore; Azorin per delicatezza d'arte, Ortega y Gasset per sottigliezza filosofica, Ayala per eleganza intellettuale, Valle Inclan per grazia ritmica; può anche darsi che per vitalità egli debba cedere il primo posto a questo atleta delle lettere che si chiama Blasco Ibañez. Ma Unamuno si leva al disopra di tutti per l'altezza delle concezioni e per la serietà e la lealtà con cui — come Don Chisciotte, ha durante tutta la vita servito la pia Dulcinea per sempre irragiungibile. Anche un'altra ragione spiega la sua posizione preminente nelle lettere spagnuole: perchè egli, per la croce che ha scelto di portare, incarna lo spirito della Spagna moderna. Il suo eterno conflitto tra la fede e la ragione, tra la vita e il pensiero, lo spirito e l'intelletto, il cielo e la civiltà, è il conflitto della Spagna stessa. Paese di frontiera (come la Russia) dove l'Oriente e l'Occidente mescolano le loro onde spirituali, la Spagna oscilla senza tregua tra due filosofie della vita. In Russia questo conflitto emerge nella letteratura del XIX secolo, in cui Dostoievschi e Tolstoi rappresentano la tendenza orientale e Turghieniev si fa avvocato dell'Occidente. In Ispagna, paese meno conscio di sè stesso e in cui d'altra parte la fusione di Oriente e Occidente è assai più intima, data la comune base della civiltà latina, il conflitto è meno evidente, meno alla superficie. Oggi Ortega y Gasset è il nostro Turghieniev non senza variazioni; Unamuno è il nostro Dostoievschi, ma dolorosamente penetrato dalla forza dell'ideale contrario. C'è un terzo paese d'Europa in cui l'Oriente è compreso ed ha influenza quanto l'Occidente, un terzo paese di frontiera: l'Inghilterra. Questo ci spiega l'attrazione di Unamuno per la lingua e la letteratura inglese e la sua attenzione nel seguire gli svolgimenti del pensiero inglese. Il suo travaglio per la fusione di ideali nemici lo spiega istintivamente verso gli spiriti e le nazioni — che si oppongono — pur collaborandovi — al progresso. Così Unamuno, il più perfetto rappresentante, per le sue qualità e i suoi difetti artistici — della maschia varietà del genio spagnolo, è inoltre — per la sua vita spirituale — il simbolo vivente della sua patria e del suo tempo. Questa è la misura più adeguata alla sua personalità.

Salvador de Madariaga.

Nadler e Troeltsch
secondo Curtius

Nadler e Troeltsch — scrive il nostro collaboratore Curtius — hanno cercato di determinare la posizione della cultura tedesca in rapporto alla tradizione occidentale. Nadler ha dimostrato che la cultura tedesca non è qualcosa di omogeneo, ma che nasce dalla compenetrazione di due complessi storici complementari: quello del sud-ovest della Germania che sulla base di una unità e continuità di esistenza romano-tedesca di millenni produsse, seguendo uno sviluppo organico, l'umanismo e il classicismo, e quello Nord-orientale, in cui l'elemento slavo-tedesco fece sorgere il misticismo e il romanticismo.

Troeltsch nel *Diritto naturale e l'umanità nella guerra mondiale* ha caratterizzato i due sistemi d'idee la cui opposizione condusse alla guerra mondiale: da una parte l'ideologia dell'Europa occidentale e dell'America che ha le sue radici nelle idee, due volte millenarie, storiche e cristiane, del diritto naturale, dell'umanità e del progresso — dall'altra la concezione storica e organica, nata dal classicismo e dal romanticismo tedeschi, che si oppone come conservatrice, aristocratica e autoritaria alla concezione occidentale democratica dello Stato. Qui un ordine eterno, razionale, stabilito da Dio, fondamento della morale e del diritto, là una incarnazione individuale sempre rinnovata e vivente dello spirito creatore della storia. Questa è la suprema differenza. Chiunque creda al diritto naturale eterno e divino, all'identità di tutti gli uomini, al destino uno del genere umano e vi scorga l'essenza della umanità, non trova nella dottrina tedesca che una strana mescolanza di misticismo e di brutalità. Chiunque d'altra parte veda nella storia una moltiplicità eternamente vivente di individui che determinano rapporti individuali fondati su un diritto sempre nuovo non riconosce nell'ideologia occidentale che un piatto razionalismo, un atomismo egalitario, una mescolanza di superficialità e di fariseismo.

PIERO GOBETTI - *Direttore responsabile*

Tipografia Sociale - Pinerolo.